

Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst

**Narrativität in Werken von
William Kentridge und Tracey Emin**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln

**vorgelegt von
Barbara Josepha Scheuermann**

im November 2005

VORWORT	5
I EINLEITUNG.....	7
1 FORSCHUNGSSTAND	7
1.1 Beiträge der Kunstwissenschaften	7
1.2 Beiträge der Narratologie	13
1.3 Beiträge zu einer intermedial ausgerichteten Erzähltheorie	16
2 KLEINE GESCHICHTE DES ERZÄHLENS IN DER BILDENDEN KUNST	22
II THEORETISCHE GRUNDLAGEN.....	32
1 EINFÜHRENDE ÜBERLEGUNGEN.....	32
1.1 Der Nutzen narratologischer Erkenntnisse für die Kunstwissenschaft	32
1.2 Narratologie – ein zweckgebundener Überblick	39
2 NOTWENDIGE BEGRIFFE	49
2.1 Kunstwissenschaftliche Begriffe.....	49
2.2 Die Übertragung erzähltheoretischer Begriffe auf die bildende Kunst.....	61
3 WEGE ZUR INTERMEDIALEN ERZÄHLTHEORIE	86
III WERKANALYSEN.....	101
1 TRACEY EMIN	103
1.1 Forschungsstand und kurze Einführung	103
1.2 Werkanalyse: <i>Mad Tracey From Margate, Everyone's Been There</i> (1997)	108
1.3 Intertextuelle und intermediale Betrachtung	141
1.4 Fazit	160
2 WILLIAM KENTRIDGE	162
2.1 Forschungsstand und kurze Einführung	162
2.2 Werkanalyse: <i>Felix in Exile</i> (1994)	169
2.3 Vergleich und Fazit: <i>Felix im Kontext</i>	227
IV BILANZ – ERZÄHLSTRATEGIEN UND IHRE ANALYSE.....	238
V ANHANG.....	248
1 ABBILDUNGEN	249
2 TRANSKRIPT: TRACEY EMIN, <i>MAD TRACEY FROM MARGATE, EVERYONE'S BEEN THERE</i> (1997)	288
3 PROTOKOLL: TRACEY EMIN, <i>WHY I NEVER BECAME A DANCER</i> (1995)	294
4 LITERATURVERZEICHNIS	299
5 ABBILDUNGSNACHWEIS	318

Vorwort

Ohne Geschichten wäre unsere Welt nicht dieselbe; sie besteht aus Geschichten und wird von ihnen zusammengehalten. Diese Erkenntnis und ein besonderes Interesse für die zeitgenössische bildende Kunst finden ihre Verbindung in der vorliegenden Dissertation, die versucht, sich dem Geschichtenerzählen in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts zu nähern. Schien es anfangs, als führe dieses Vorhaben zu einer querschnittartigen Überblicksdarstellung von künstlerischen Erzählweisen, so hat sich im Laufe der wissenschaftlichen Arbeit erwiesen, dass aufgrund fehlender theoretischer Voraussetzungen im Bereich der kunstwissenschaftlichen Erzähltheorie zuallererst Terminologie und Methode zur Betrachtung narrativer Kunstwerke erarbeitet werden müssen. Um dieses nicht auf Kosten der Kunstanalyse vorzunehmen, beschränkt sich der Anwendungsteil auf jeweils ein Werk von Tracey Emin und William Kentridge, damit eine sorgfältige Untersuchung gewährleistet werden kann. Diese Forschungsarbeit versteht sich somit als einen ersten Schritt auf dem Weg zu einer umfassenden kunstwissenschaftlichen Untersuchung von Narrativität in der Gegenwartskunst.

Bei meinem Vorhaben bin ich von vielen unterstützt worden, die auf die eine oder andere Weise ihren für mich wertvollen Beitrag zu diesem Projekt geleistet haben. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Natalie Dembo, Studio William Kentridge, Johannesburg, Ralph Gleis für verlässliche Hilfe bei wissenschaftlichen Fragen und Kameradschaft, Sophie Greig, White Cube, London, Dr. Anette Kruszynski, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, der ich wichtige Hinweise verdanke und die Gelegenheit, von William Kentridges Arbeiten Protokolle anzufertigen, Dr. Doris Krystof, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen im Ständehaus, Düsseldorf, für den Impuls zu dieser Arbeit, Marianne Parsch und Dr. Stephan Urbaschek, Sammlung Goetz, München, die mir Zugang zu Tracey Emins Arbeiten

gewährten, Nadine Preiß für die Übernahme wesentlicher Arbeit für den Abbildungsteil, Dr. Stephanie Rosenthal, Haus der Kunst, München, Christoph Scheuermann, Dr. des. Tobias Schlicht für technische Hilfestellung, Myriam Schlupp, Dr. Reinhard Spieler, Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Ralph Alexowitz und Sybille Warnking für kritische Durchsicht, schließlich besonders meiner Professorin, Frau Prof. Dr. Antje von Graevenitz, deren Bereitschaft, mein Forschungsvorhaben zu betreuen und sich engagiert und konstruktiv damit und mit mir auseinanderzusetzen, wesentlich zum Gelingen dieser Dissertation beigetragen hat, und zuletzt und doch vor allen anderen für ihre liebevolle, allumfassende Unterstützung meinen Eltern, denen diese Arbeit gewidmet ist.

I Einleitung

1 Forschungsstand

Bei den wissenschaftlichen Beiträgen, auf denen diese Dissertation fußt bzw. von denen sie auf die eine oder andere Weise beeinflusst wurde, gilt es zwischen drei Strängen zu unterscheiden: Bei dem ersten handelt es sich um Forschungsarbeiten aus dem Bereich der Kunstgeschichte, die sich auf unterschiedliche Art und Weise dem Problem der Narrativität in der bildenden Kunst nähern. Zweitens bilden Beiträge zur Erzähltheorie oder Narratologie, die klassischerweise in den Literaturwissenschaften beheimatet ist, einen wesentlichen Ausgangspunkt für meine Untersuchungen. Wichtig dabei ist festzustellen, dass sich erstere stets auf Erkenntnisse aus der Literaturwissenschaft berufen, während in der Narratologie seit einigen Jahren die starke Tendenz besteht, ihre Erkenntnisse für alle Disziplinen nutzbar zu machen, in deren Forschungsfeld narrative Strukturen von Belang sind. So bilden den dritten Strang schließlich Aufsatzsammlungen, meist neueren Datums, die sich um eine intermediale Erzähltheorie bemühen.

1.1 Beiträge der Kunstwissenschaften

Ein Überblick über die –überschaubare – Zahl an kunsthistorischen Untersuchungen unter dem Aspekt der Erzählweisen zeigt, dass es, bis auf wenige Ausnahmen in Form von Aufsätzen, keine erzähltheoretisch beeinflussten Analysen neuerer erzählender Kunstwerke gibt, hingegen aber eine Reihe von Einzelanalysen über die Kunst des Mittelalters bis zum 19. Jahrhundert. Seit den neunziger Jahren liegt indes das Interesse der Museumskuratoren und Ausstellungsmacher durchaus auf ‚erzählender‘ Kunst der Gegenwart und hat eine Vielzahl von Ausstellungsprojekten zum Thema ‚Narration in der Kunst‘ nach sich gezogen.

Als einer der Wegbereiter für die Betrachtung narrativer Strukturen in der bildenden Kunst ist Wolfgang Kemp zu nennen, auf dessen

rezeptionsästhetischen Ansatz¹ sich fast ausnahmslos alle unter narratologischer Prämisse forschenden Kunstwissenschaftler berufen. Mit „Der Text des Bildes, Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung“² legt Kemp eine fundamentale Aufsatzsammlung vor, in der er mit seinem Text „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung“³ am Beispiel von Bilderfolgen des 19. Jahrhunderts den Bezug zur Narratologie herstellt und in der Literaturwissenschaft entwickelte Begriffe in die Kunstwissenschaft einführt. Die Kunst seit dem 20. Jahrhundert bleibt jedoch in diesem Sammelband weitgehend unberücksichtigt. Dasselbe gilt für Kemps „Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto“.⁴ Hierin konzentriert sich der Autor

„auf die Tatsache, dass von nun an für und durch Bilderzählungen Räume eingerichtet werden. (...) Erzählraum wird durch Räume und durch Beziehungen zwischen diesen konstituiert – durch die Beziehungen zwischen Innenräumen, zwischen Innenraum und Außenraum und zwischen Bildraum und Betrachtterraum. Erzählraum ist Bezugsraum. Erzählen ist Beziehen (...).“⁵

1988 erschien Wendy Steiners „Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature“⁶, eine der konsequentesten Untersuchungen zum Erzählerischen in der bildenden Kunst, in der Steiner „zwei Geschichten, eine über Malerei und die andere über die literarische Romantik“⁷, ‚verwebt‘. In ihrer Einführung weist sie auf das noch heute bestehende Problem hin, dass der kunsthistorische Gebrauch des Begriffs ‚narrative‘ in den Augen der Literaturwissenschaftler unverständlich ist, denn die im Bild gegebenen ‚Einschränkungen‘ der Erzählmöglichkeiten bedeuten dem

1 Vgl. Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992 (im folgenden zitiert als „Kemp 1992“).

2 Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Text des Bildes, Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, München 1989 (Kemp 1989).

3 Ebd., S.62-89.

4 Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler, Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996 (Kemp 1996).

5 Ebd., S.9.

6 Steiner, Wendy: Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature. Chicago und London 1988 (Steiner 1988).

7 Ebd., S.1.

literaturwissenschaftlich geschulten Narratologen die Unmöglichkeit des Erzählens.⁸

Für das sehr erhellende zum Thema hinführende Kapitel „Pictorial Narrativity“ zieht Steiner Maler unterschiedlichster Epochen wie Tintoretto, Picasso und Escher heran und erarbeitet besonders anhand von Beispielen aus der Renaissance wesentliche Merkmale für visuelle Narrativität:

„(...) the recurrent subject, who signals temporal difference; the realist norms that keep the repeated subject from being read as a design; the chronological time of the story, which is that of temporal flow in reality; the association between historical ‘truth’ and narrative wholeness; and the tendency to read nonordered pictorial events (...) as symbols rather than narratives.”⁹

Steiner schließt mit dem 6. Kapitel „Divide and Narrate: Seurat, Warhol, and Lichtenstein“, in dem sie die Versuche der Malerei in der Moderne, die Leinwand zu fragmentieren, und ihre Auswirkung auf narratologische Fragen und das Verhältnis der Pop Art zum Erzählen untersucht.¹⁰

Vertreter des Strukturalismus, so z.B. Gérard Genette¹¹, Roland Barthes¹² oder Paul Ricœur¹³, haben für die Erzähltheorie fundamentale und wegweisende Erkenntnisse hervorgebracht. So erstaunt es nicht, dass sich Kunsthistoriker bei der Betrachtung erzählerischer Phänomene immer wieder auf die Einsichten der Strukturalisten gestützt haben. Sowohl Jutta Karpf als auch Thomas Jäger, die bisher als einzige im deutschen Sprachraum ausführliche narratologische Einzelanalysen vorgelegt haben, schlagen diesen Weg ein. In ihrer „Strukturanalyse der Mittelalterlichen Bilderzählung“¹⁴ erörtert Karpf ausführlich die Erzähltheorien von Vladimir Propp¹⁵, Tzvetan Todorov¹⁶,

8 Vgl. ebd., S.3.

9 Steiner 1988, S.21.

10 Ebd., S.144-183.

11 Genette, Gérard: Die Erzählung, München 1994 (Genette 1994).

12 u.a.: Barthes, Roland: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: ders.: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a. M. 1988, S.102-143.

13 Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung, 3 Bände, München 1988, 1989, 1991.

14 Karpf, Jutta: Strukturanalyse der Mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung, Diss. Marburg 1994 (Karpf 1994).

15 Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens, hrsg. von Karl Eimermacher, München 1977 (Erstausgabe 1928).

Algirdas Julien Greimas und Roland Barthes und wendet sie jeweils auf ein mittelalterliches Fenster an, bevor sie schließlich mit einer Synthese der vorgestellten Methoden das Julianusfenster von Chartres untersucht und zu einer umfassenden Deutung gelangt. Zur Rechtfertigung ihrer Vorgehensweise schreibt Karpf abschließend:

„Die strukturalistische Analyse geht nicht von der unverwechselbaren Oberfläche der Erzählung in die Tiefe, um dort (...) immer dieselben Strukturen zu entdecken. Vielmehr geht sie aus von allgemeingültigen Prinzipien der Bedeutungsproduktion und untersucht, wie diese in einer Erzählung auf unverwechselbare Weise umgesetzt werden. (...) Die Handlungsstrukturen der Erzählung können medienunspezifisch beschrieben werden. Dies ermöglicht eine gleichberechtigte Behandlung von Bilderzählung und Worterzählung.“¹⁷

Ähnlich geht Thomas Jäger in seiner Dissertation „Bilderzählungen“¹⁸ vor. Darin untersucht er mit Hilfe strukturalistischer Methoden und eng dem Rezeptionsästhetischen Ansatz verpflichtet, Bilderzyklen des 19. Jahrhunderts, die er als „bewusst- und hochstrukturierte eigenständige Bilderzählungen“ identifizieren kann, die somit nicht die bloße Verbildlichung sprachlicher Botschaften oder Illustrationen seien.¹⁹ Weiterhin stellt er fest, dass

„auch die bildübergreifende Organisation von Zeit und Sinn einem grundlegenden narrativen Schema unterliegt. Das narrative Schema kann als kulturelle Konstante angesehen werden, die alle Erzähltexte, verbaler, literarischer oder visueller Art, determiniert. (...) Die spezifische bildübergreifende Organisation erzählender Zyklen ist weder an bestimmte Landesgrenzen noch an besondere künstlerische Techniken gebunden, sondern stellt ein allgemeingültiges Phänomen in der europäischen Kunst des entsprechenden Zeitraumes (und darüber hinaus) dar.“²⁰

Problematisch an Jägers Untersuchung ist sein synonyme Gebrauch der Begriffe „Bilderzyklus“ und „Bilderzählung“. Die Unterscheidung zwischen beiden ist für Jäger irrelevant, da er sich bei seiner Analyse ausschließlich auf Zyklen konzentriert. Jedoch müssen diese Begriffe in der folgenden

16 u.a.: Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire, in: Communications 8 (1966), S.125-151.

17 Karpf 1994, S.79.

18 Jäger, Thomas: Bilderzählungen, Diss. Petersburg 1998 (Jäger 1998).

19 Ebd., S.133.

20 Ebd.

Untersuchung differenzierter verwendet werden. Die Konzentration auf Bilderreihen trifft im übrigen auch auf Jutta Karpfs Analyse zu; daher ist davon auszugehen, dass sich die strukturalistischen Methoden nur bedingt auch für Einzelbilder bzw. Skulpturen und Installationen anwenden lassen.

Es fällt auf, dass die genannten Forschungsbeiträge sich nicht nur besonders den Bilderfolgen, und zwar denen aus früheren Jahrhunderten, zuwenden, sondern auch, dass sie die Dreidimensionalität weitgehend unberücksichtigt lassen. Eine der Ausnahmen bilden Angela Lammerts Beiträge „Der narrative Raum“ und „Rhetorik des Schweigens. Skulpturale Erzählformen“²¹, die zudem zwei der wenigen Beispiele narratologischer Beschäftigung mit bildender Kunst des 20. Jahrhunderts darstellen.²² Anhand von Werken Rodins, Giacomettis und Germaine Richiers erörtert Lammert „die Erzählmöglichkeiten skulpturaler Werke“ und fragt danach, wie ungegenständliche Kunstwerke erzählen können. Deutlich wird hier die Spannweite erzähltheoretischer Untersuchungen, die von einer ‚klassischen‘ Narratologie, die das Drama und die Lyrik als nicht-narrative Gattungen bezeichnet, bis hin zu Lammerts abschließender Frage reicht:

„Im Zusammenhang mit der aktuellen Diskussion um die Unbrauchbarkeit von ikonologischen Methoden in der Kunstgeschichte (...) kommt die Frage auf, ob das Narrative an das Figurative gebunden ist oder aber, ob man nicht von einem neuen Verständnis der Narration im 20. Jahrhundert ausgehen muss. Die notwendige Kommentierung nichtfigurativer und konzeptueller Kunst anstelle der Semiozität – ist das nicht auch eine große Erzählung?“²³

21 Lammert, Angela: Rhetorik des Schweigens. Skulpturale Erzählformen, in: Eberhard Lammert (Hrsg.): Die erzählerische Dimension: eine Gemeinsamkeit der Künste, Berlin 1999, S.157-174 (Lammert 1999). Vgl.: dies.: Der narrative Raum, in: Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit, hrsg. von Akademie der Künste, zusammengestellt von Angela Lammert, Amsterdam und Dresden 1998, S.83-105 (Lammert 1998).

22 „Das Narrative wurde vor allem der Malerei oder dem der Malerei nahestehenden Relief zugeordnet. Darüber hinaus blendet die Erzählforschung die Kunst des 20. Jahrhunderts weitgehend aus – der konventionelle Erzählbegriff erscheint hier nicht mehr vorherrschend. Hinzu kommt der damit zusammenhängende pejorative Gebrauch des Begriffs vom Erzählerischen oder Literarischen. Eine solche Betrachtungsweise favorisiert den konventionellen Erzählbegriff kausaler Handlungsabläufe. Dies erklärt auch das Ausbleiben der Beschäftigung mit skulpturalen Erzählformen.“ (Lammert 1998, S.84).

23 Lammert 1999, S.174.

Unabhängig von der Berechtigung dieser Fragestellung kann sie kaum als Grundlage für eine wissenschaftlich motivierte Untersuchung erzählerischer Möglichkeiten in der bildenden Kunst der Gegenwart dienen.²⁴

Dasselbe gilt für Christine Walters Untersuchung inszenierter Fotografie „Bilder erzählen!“²⁵, die den Begriff ‚narrativ‘ ohne ausgeprägtes Theoriebewusstsein anwendet. Als narrativ gilt ihrer Auffassung nach eine Fotografie, „da sich der Betrachter die Handlung (...) vorstellen kann“.²⁶ Damit bestätigt sie die Kritik der Narratologen, dass in den Kunstwissenschaften der Begriff der Narrativität vornehmlich intuitiv gebraucht werde.

Neben der Zunahme an narratologisch ausgerichteten Beiträgen aus der kunstwissenschaftlichen Forschung in der letzten Dekade ist auch eine Vielzahl von Ausstellungsprojekten zum Thema erzählender Kunst in europäischen und nordamerikanischen Museen festzustellen. Beispielhaft zu nennen wären: *Foto-Szenen. Sho(r)t Stories* in Göttingen 1996²⁷, *Raconte-moi une histoire. Tell me a story* in Grenoble 1997²⁸, *foto. text. text. foto* in Frankfurt am Main 1997²⁹, ‚*Pagan Stories*‘ – *The Situations of Narrative in Recent Art* in New York 1997³⁰, *TRUCE: Echoes of Art in an Age of Endless Conclusion* in Santa Fe 1997³¹, *Geschichten des Augenblicks: Über Narration und Langsamkeit* in München 1999³², *I love you, too, but... Positionen zwischen Comic-Ästhetik und Narration* in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig.³³ Auch damit

24 Die Verwendung eines undifferenzierten Begriffs des Narrativen manifestiert sich auch hier in Feststellungen wie: „Bei Rodin wird der psychologische Ausdruck mit der jeweiligen Gestik konfrontiert und erzeugt so Narratives.“ (Lammert 1998, S.95).

25 Walter, Christine: *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie*: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Diss. München 2001, Weimar 2002 (Walter 2002).

26 Ebd., S.59.

27 *Foto-Szenen. Sho(r)t Stories*, Altes Rathaus Göttingen 1996.

28 *Raconte-moi une histoire. Tell me a story*, Le MAGASIN – Le Centre National d’Art Contemporain Grenoble 1997.

29 *foto. text. text. foto*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M. 1997.

30 ‚*Pagan Stories*‘ – *The Situations of Narrative in Recent Art*, APEX Art C.P., New York 1997.

31 *TRUCE: Echoes of Art in an Age of Endless Conclusion*, SITE Santa Fe 1997.

32 *Geschichten des Augenblicks: Über Narration und Langsamkeit*, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 1999.

33 *I love you, too, but... Positionen zwischen Comic-Ästhetik und Narration*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig 2000.

indirekt verbundenen Themenbereichen wie Kommunikation, Einfluss des Fernsehens und des Kinos werden seither Ausstellungen gewidmet.³⁴

Die Ausstellung „Stories. Erzählstrukturen in der Zeitgenössischen Kunst“ 2002 im Haus der Kunst stützte sich ebenfalls auf die Annahme, dass das Interesse der Künstler an narrativen Strukturen seit Beginn der neunziger Jahre immens gewachsen ist. Diese These hat in der Presse und im fachlichen Umfeld zu einer regen Diskussion geführt und ist auf überraschende Ablehnung gestoßen.³⁵

1.2 Beiträge der Narratologie

Während es also in der Kunstgeschichte noch für Zündstoff sorgt, *ob* ein Kunstwerk überhaupt erzählt oder nicht, hat sich die Literaturwissenschaft schon vor Jahrzehnten daran gemacht, elaborierte Methoden zu entwickeln, mit denen zu beschreiben ist, *wie* ein Werk erzählt. Dieses Interesse an Erzählweisen geht einher mit dem im 20. Jahrhundert aufkommenden Reflektieren der Erzähler selbst über das Erzählen und damit auch über ihre eigene Rolle als Erzähler. Es kann nicht Ziel dieser kunstwissenschaftlichen, wenn auch interdisziplinär ausgerichteten, Forschungsarbeit sein, auch nur einen einigermaßen befriedigenden Überblick über dieses schier unüberschaubare Feld zu bieten.³⁶ An dieser Stelle sei nur auf grundlegende bzw. einführende Werke hingewiesen.

Eine Einführung in literaturwissenschaftliche Forschungsgebiete bieten der von Ansgar Nünning 1998 herausgegebene Sammelband „Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden“³⁷ sowie speziell zur Erzähltheorie Matias Martinez’ und Michael Scheffels „Einführung in die

34 Moving Images. Film-Reflexion in der Kunst, Galerie für zeitgenössische Kunst und Siemens Kulturprogramm 1999; TALK.Show. Die Kunst der Kommunikation in den 90er Jahren, Van der Heydt-Museum Wuppertal und Haus der Kunst, München 1999/2000.

35 Vgl. u.a.: Tröster, Christian, Finsteres Subjekt verlässt das Haus, in: Die Zeit, 04.04.02.

36 In Kapitel II, Abschnitt 2.2, werden einige Aspekte, die für den vorliegenden Kontext von Belang sein könnten, herausgenommen und näher beleuchtet.

37 Nünning, Ansgar (Hrsg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung, Trier 1998 (Nünning 1998).

Erzähltheorie“³⁸, das für Abschnitt 2.2 in Kapitel II als erzähltheoretischer ‚Werkzeugkasten‘ dient, dessen Instrumente an Beispielen aus der Gegenwartskunst auf ihren Nutzen für die Kunstbetrachtung geprüft werden. Im Gegensatz zu Nünning's Aufsatzsammlung – die allerdings auch ein deutlich weiteres Feld zu bestellen trachtet – bieten Scheffel und Martinez im letzten Kapitel einen kurzen Überblick über erzähltheoretische Handlungsmodelle außerhalb der Literaturwissenschaft, nämlich der Soziolinguistik, Kognitionspsychologie, Anthropologie und Geschichtswissenschaft, und tragen damit dem in der jüngeren Zeit dringlicher gewordenen Bedürfnis der Narratologie Rechnung, intermediale und interdisziplinäre Methoden zu erarbeiten.

Zu der Rolle des Autors bzw. Erzählers haben F. Jannidis, G. Lauer, M. Martinez und S. Winko 1999 den Band „Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs“³⁹ herausgebracht, in dem verschiedene Autorkonzepte des 20. Jahrhunderts aufgearbeitet werden, so zum Beispiel der von William C. Booth geprägte Begriff des ‚unzuverlässigen Erzählers‘. Simone Winko's Betrachtungen zur Rolle des Autors in den neuen Medien⁴⁰ geben Aufschlüsse über die aktuellen Möglichkeiten des Erzählens.⁴¹

Einen für alle erzählerischen Gattungen erhellenden Beitrag über ‚theoriebewusstes Erzählen‘ leistet Mirjam Sprenger mit dem 1999 erschienenen Band „Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Raum der Gegenwart“,⁴² worin sie den Zusammenhang zwischen dem im 20. Jahrhundert immer weniger fassbaren Wirklichkeitsbegriff und dem, vor allem seit den sechziger und siebziger Jahren, zunehmenden Gebrauch von

38 Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, München 2003 (5. Auflage), im folgenden: Martinez/Scheffel 2003.

39 Fotis, Jannidis und G. Lauer, M. Martinez, S. Winko: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999 (Fotis/Lauer/Martinez/Winko 1999).

40 Winko, Simone: Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien, in: Fotis/Lauer/Martinez/Winko 1999, S.511-533 (Winko 1999).

41 Einige Überlegungen zur Rolle des Erzählers, die sich auf die bildende Kunst übertragen lassen, werden in Kapitel II, Abschnitt 2.2, erläutert.

42 Sprenger, Mirjam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Raum der Gegenwart, Stuttgart (Weimar) 1999 (Sprenger 1999).

Metafiktion, also dem Erzählen des Erzählens, erörtert.⁴³ Freilich nur auf die Literatur bezogen, jedoch auf die bildende Kunst zu übertragen, stellt Sprenger fest:

„Während die Literatur vor Beginn des 20. Jahrhunderts überwiegend leseorientiert, d.h. Verständnis fördernd sein wollte, zeigt sich im Laufe der Moderne ein Trend hin zu provozierender Literatur, die die Lektüre zum aktiven Gestaltungsprozess werden lässt und zwar mittels Autoreflexivität und Metanarration.“⁴⁴

Eine erste Brücke von der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie zu den bildenden Künsten schlägt 1978 Seymour Chatman mit „Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film“, in dem sich ein Abschnitt den narrativen Strukturen in Bildern widmet.⁴⁵ Ihm folgt Mieke Bal mit ihrem grundlegenden Werk „Narratology“ von 1985, das die Autorin 1997 mit einem Nachwort über die Nutzbarmachung von Narratologie für die Kulturanalyse versah, in dem sie über das in allen Bereichen des Lebens zu beobachtende neuerwachte Interesse am Geschichtenerzählen schreibt:

„Warum diese Rückkehr zum Erzählen auftaucht, ist nicht so offensichtlich – zumindest nicht, wenn wir es als mehr betrachten wollen als eine Rückentwicklung zu den guten alten Tagen des Strukturalismus. Ein Grund könnte einfach die Allgegenwärtigkeit von Narrativen in der Kultur sein, was logischerweise nach einer Methode verlangt, damit zurechtzukommen. Wie die Semiotik bezieht sich die Narratologie auf so gut wie jedes kulturelle Objekt. Nicht, dass alles narrativ ‚ist‘; aber praktisch alles in unserer Kultur hat einen narrativen Aspekt, oder kann letztlich als Narration, als erzählerisch wahrgenommen und interpretiert werden.“⁴⁶

In ihrem Text „Second-Person Narrative“⁴⁷ untersucht Bal am Beispiel des Bildes „#275“ des Malers David Reed die „nichtfigurative Narration“. Eine Bezeichnung wie diese führt direkt hinein in die Problemstellung bei einer Untersuchung narrativer Kunst – kann eine Erzählung ohne Figuren überhaupt

43 Sprenger 1999, S.130f.

44 Ebd., S.336.

45 Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca 1978, zum Erzählen in Bildern bes. S.30-42 (Chatman 1978).

46 Bal, Mieke, Narratology, Toronto 1997, S.220 (meine Übersetzung).

47 Bal, Mieke: Second-Person Narrative, in: Michael Worton (Hrsg.): Painting and Narrative, Edinburgh 1996, S.179-204 (Bal 1996).

noch erzählend genannt werden? In dem einleitenden Paragraphen unterscheidet Bal, analog zu literaturwissenschaftlichen Begriffen, zwischen Narrationen in der ersten Person und solchen, die in der dritten Person erzählt werden. Zu der ersten Kategorie gehören nach Bal Bilder von abstrakten Expressionisten wie Pollock und de Kooning, zur zweiten Kategorie Kunstwerke, die Bezüge zum Malprozess eliminieren. Diese Unterscheidung nennt sie nach David Carrier und Gérard Genette ‚deiktisch‘ und ‚diegistisch‘. Der erste Begriff fußt auf der linguistischen Kategorie der *Deixis*, der Elemente, die keine Beziehung haben außer zu der Person, dem Ort und dem Zeitpunkt ihrer Äußerung bzw. ihrer Erschaffung; der zweite lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf den Inhalt; er fußt auf dem aus dem Griechischen abgeleiteten Begriff ‚Diegesis‘, dem Gérard Genette neue Bedeutung beigemessen hat.⁴⁸ Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen die bildlichen Erzählungen, die, „alle Aufmerksamkeit auf ihren Inhalt lenken“.⁴⁹

1.3 Beiträge zu einer intermedial ausgerichteten Erzähltheorie

Als Beleg für die eingangs genannten Bestrebungen nach einer intermedial angelegten Erzähltheorie sei zuallererst der Sammelband „Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär“ von Vera und Ansgar Nünning⁵⁰ genannt, der einen Überblick über die erzähltheoretischen Anstrengungen in den verschiedenen Disziplinen bietet, z.B. in der Dramenanalyse, der Lyrik, der Psychologie und der Filmnarratologie, die schon sehr viel länger als die Kunstwissenschaft erzähltheoretische Konzepte entwickelt.⁵¹ In ihrem einleitenden Beitrag stellen Vera und Ansgar Nünning fest:

48 Genette 1994, sowie ders.: Fiktion und Diktion, München 1992.

49 Bal 1997, S.220 (meine Übersetzung). Bal entwickelt in ihrem Text in Unterscheidung zur Erzählkategorie der 1. Person und der personalen Erzählperspektive eine dritte Kategorie, die sie „Second-Person Narrative“ nennt. Hierin drückt sich – sprachlich – die Erzählinstanz in der 2. Person, als „Du“, aus.

50 Nünning, Vera und Ansgar: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002 (Nünning/Nünning 2002a).

51 Als bahnbrechend gelten hierbei die Erkenntnisse David Bordwells. Vgl. hierzu: David Bordwell. *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, sowie als Überblicksdarstellung Griem, Julika und Eckart Voigts-Virchow: *Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und*

„Anstatt sich (...) mit der (relativ trivialen) Feststellung zu begnügen, dass die Narratologie zu einem interdisziplinären Unternehmen geworden ist, stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die verschiedenen neuen Forschungsrichtungen in der ‚post-klassischen‘ Erzähltheorie jeweils zur ‚klassischen‘ Narratologie stehen. Obgleich die wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhänge in diesem Bereich noch kaum erforscht sind, ist doch unübersehbar, dass sich (...) drei Gruppen von Ansätzen unterscheiden lassen:

- Ansätze, die auf einer interdisziplinären Weiterentwicklung der ‚klassischen‘ Narratologie beruhen und Erkenntnisse anderer Disziplinen in die Narratologie importieren;
- Ansätze, die Kategorien, Modelle und Methoden der ‚klassischen‘ Narratologie in andere Disziplinen exportieren;
- Ansätze, die weitgehend unabhängig von der ‚klassischen‘ Narratologie in anderen wissenschaftlichen Disziplinen entwickelt wurden.“⁵²

Beispielhaft für die dritte Gruppe werden hier Geschichtswissenschaft und Psychologie genannt; daran ist abzulesen, welch großes Gebiet die Erforschung des Narrativen umspannen kann, zumal es inzwischen schon ein Allgemeinplatz zu sein scheint, dass das Erzählen ubiquitär ist und ein anthropologisches Grundbedürfnis des Menschen.⁵³

Von besonderer Wichtigkeit für die folgende Untersuchung ist in Nünning's Band Werner Wolfs Grundlagen schaffender Aufsatz „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“⁵⁴, der wesentliche Gedanken zum Komplex der intermedialen Erzähltheorie liefert.⁵⁵

Zwei andere Aufsatzsammlungen der letzten Jahre untersuchen Narrativität aus einer intermedialen Perspektive, wobei hier der Untersuchungsgegenstand den Bereich der Künste nicht verlässt: Eberhard Lämmerts „Die erzählerische

Beispielanalysen, in: Nünning/Nünning 2002a, S.155-183, sowie zur Einführung: Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2001 (Hickethier 2001).

52 Nünning, Nünning 2002a, S.14.

53 Vgl. ebd., S.9.

54 Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Nünning, Nünning 2002a, S. 23-104 (Wolf 2002).

55 Dieser Text bildet den Ausgangspunkt für die Überlegungen in Abschnitt 3 im Theorie-Kapitel.

Dimension: eine Gemeinsamkeit der Künste“ von 1999⁵⁶ referiert den Forschungsstand in den Bereichen der Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaft, Theater, Filmwissenschaft und Musik und bietet damit eine gute Einführung zum Thema.

Die neueste Aufsatzsammlung, die sich der Narrativität in den bildenden Künsten widmet, ist der 2004 von Marie-Laure Ryan herausgegebene Band „Narrative across Media: the languages of storytelling“⁵⁷, der neben unbewegten und bewegten Bildern und Musik auch die digitalen Medien berücksichtigt. In ihrem Beitrag „Will New Media Produce New Narratives?“ fragt Ryan nach den Erzählmöglichkeiten der digitalen Medien und erkennt „zwischen den Extremfällen des gänzlich fixierten Protokolls, das die Haupteigenschaft des Mediums ignoriert, und dem beliebigen Zugang zu allen Elementen von jedem möglichen Punkt aus, der zu viele Wahlmöglichkeiten mit zu wenigen Gründen zu wählen bietet, (...) eine Vielzahl von Kompromissen.“⁵⁸ Durch ihre Unterscheidung zwischen „being narrativity“ und „having narrativity“⁵⁹ erfasst Ryan auch Phänomene, die normalerweise nicht als narrativ gelten. Diese Überlegungen stehen Werner Wolfs Bezeichnungen „geschichtsdarstellend“ oder aber „geschichtsindizierend“ in seinem oben angeführten Beitrag nahe.⁶⁰

Mit den Auswirkungen der neuen Medien beschäftigt sich der 2002 von Martin Rieser und Andrea Zapp herausgegebene Sammelband „New Screen Media. Cinema/Art/Narrative“⁶¹. Hierin werden die Möglichkeiten des Hypertextes, der gesteigerten Interaktivität und damit der Aufgabe einer gelenkten Linearität des Erzählflusses untersucht, für die neben anderen Söke Dinklas Überlegungen zum „flottierenden Kunstwerk“ und ihr Gebrauch des Begriffs

56 Lämmert, Eberhard (Hrsg.): Die erzählerische Dimension: eine Gemeinsamkeit der Künste, Berlin 1999 (Lämmert 1999).

57 Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): Narrative across Media: the languages of storytelling, Lincoln und London 2004 (Ryan 2004).

58 Ryan, Marie-Laure: Will New Media Produce New Narrative?, in: Ryan 2004, S. 332 (meine Übersetzung).

59 Vgl. u.a. ebd.

60 Vgl. Abschnitt 3 in Kapitel II dieser Arbeit.

61 Rieser, Martin und Andrea Zapp (Hrsg.): New Screen Media. Cinema/Art/Narrative, London 2002 (Rieser/Zapp 2002).

„user“ für den vormaligen „Betrachter“ bzw. „Leser“ genannten Rezipienten von Interesse sind.⁶² Während auf der einen Seite Eku Wand in seinem Beitrag das postulierte wiedererwachte Interesse an Narration mit dem „interactive storytelling“ in Zusammenhang bringt,⁶³ argumentiert Paul Willemen andererseits:

„There is no need to dwell on silly notions such as the digital media's alleged development of some form of non-linear narrative: narrative constantly loops back and branches out, condenses and proliferates uncontrollably, which is precisely why the 'meaning' of a story can never be fixed one and for all. In the same vein, interactivity, has always been a feature of any representational media (...) To refer to interactivity as a new feature characteristic of 'new tech' discursive forms, is, again, nonsense.“⁶⁴

Willemen ist darin zuzustimmen, dass die in Kunstkritiken und, wie oben erwähnt, in Ausstellungskatalogen stets beschworene Neuheit der Nichtlinearität und der Interaktivität von Erzählungen weder originell noch eigentlich richtig ist. Aber wenn Willemen auch mit seinem Verweis darauf, dass der Betrachter/Leser/Hörer stets ein gewisses Maß an 'Aktivität' zum Konstruieren der Geschichte aufbringen musste – damit formuliert er im übrigen eine heute zum Allgemeinplatz gewordene Erkenntnis der Rezeptionsästhetik –, so ist dennoch nicht von der Hand zu weisen, dass sowohl der Grad der Nichtlinearität als auch der der Interaktivität durch die Möglichkeiten der digitalen Medien erheblich erhöht werden können.⁶⁵ Es gilt also eine differenzierte Form der Beschreibung für die Abstufungen von Linearität und Rezipienten-Beteiligung zu entwickeln.

Einen großen Anspruch hat das umfangreiche kulturwissenschaftliche Projekt Wolfgang Müller-Funks, dem er mit dem Band „Die Kultur und ihre Narrative.

62 Dinkla, Söke: The Art of Narrative – Towards the Floating Work of Art, in: Rieser/Zapp 2002, S.27-41.

63 Vgl. Ebd.: Wand, Eku: Interactive Storytelling: The Renaissance of Narration, in: Rieser/Zapp 2002, S.163-178.

64 Willemen, Paul: Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men, in: Rieser/Zapp 2002, S.14-26.

65 Vgl. hierzu Daniels, Dieter: Vom Readymade zum Cyberspace. Medien/Kunst Interferenzen, Ostfildern-Ruit 2003.

Eine Einführung“ 2002 eine Form gegeben hat.⁶⁶ Das Versprechen einer Einführung zum Thema hält das Buch zwar nicht, denn es bietet in seinem umfangreichen Theorie-Teil eine Fülle an Theorien, Modellen und philosophischen Überlegungen, verzichtet jedoch aufgrund einer Skepsis gegen „die definitorische Wut“⁶⁷ auf die Festlegung so wichtiger Begriffe wie ‚Erzählung‘ und ‚Narration‘ zugunsten der Entwicklung einer „Theorie des Narrativen (...), die philosophisch begründet ist“.⁶⁸ Das Versäumnis einer zumindest vorläufigen begrifflichen Festlegung bringt Unschärfen mit sich. Zweifellos jedoch präsentiert Müller-Funk eine große Bandbreite an aufschlussreichen und fundierten Erkenntnissen, u.a. zum *Narrativ* als medien- und nationenunabhängigem Merkmal menschlicher Kultur und der Konstituierung von Mythen und Erinnerung. Zudem hat

„(d)er in diesem Buch eingeschlagene Weg, Kultur als ein mehr oder weniger geordnetes, aber nicht zwangsläufig hierarchisches System von Erzählungen zu begreifen, (...) den Vorteil, dass hier Prozesse der Identitätsproduktion, der Selbst-Design-Erzeugung und der Situierung in einer immer schon symbolisch geordneten Welt ganz direkt zur Sprache kommen. Erzählungen implizieren ein Verständnis vom Menschen, das diesen als handelndes Wesen in der Welt zeigt.“⁶⁹

Dies erlaubt Müller-Funk, Aspekte der Narration zu untersuchen, die vielerlei Disziplinen und Medien überspannen, wenn er z.B. Geld als „Zero-Narrativ“⁷⁰ und die narrative Struktur der Apokalypse⁷¹ erforscht.

Gemeinsam ist den genannten Forschungsbeiträgen das Bemühen um eine fachübergreifende Perspektive auf das weite Feld narratologischer Ansätze und narrativer Möglichkeiten sowie ihr Projekt-Charakter; obwohl die Narratologie nun schon seit einigen Jahren ihr Augenmerk auf interdisziplinäre Aufgaben gelenkt hat, sehen sich die Wissenschaftler immer noch am Anfang einer intermedialen Erzähltheorie, was sie, wie bereits weiter oben in diesem Kapitel

66 Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung, Wien 2002 (Müller-Funk 2002).

67 Ebd., S.15.

68 Ebd.

69 Müller-Funk 2002, S.172.

70 Ebd., S.185-198.

71 Ebd., S.249-270.

erläutert, ohne Zweifel den Versäumnissen der Kunstwissenschaften, aber auch der Musikwissenschaften und Teilbereichen der Literatur- und Medienwissenschaften zuschreiben. Unter den Narratologen herrscht Einigkeit über die Notwendigkeit der Weiterentwicklung einer interdisziplinären Erzähltheorie, deren Forschungsstand Vera und Ansgar Nünning als „nicht viel besser“ als den der transgenerischen Narratologie einschätzen, den wiederum sie „getrost als eine einzige, dafür aber riesige Forschungslücke beschreiben“.⁷² Nünning und Nünning fordern eine „Intensivierung der interdisziplinären Kommunikation“, die „narratologische Erforschung anderer Medien (wie) der bildenden Kunst, der Musik und (...) des Comics“ sowie „die systematische Anwendung narratologischer Theorien und Methoden in der Praxis der Analyse und Interpretation“.⁷³ In diesem Rahmen positioniert sich die vorliegende Forschungsarbeit.

⁷² Nünning/Nünning 2002b, S.18.

⁷³ Vgl. ebd., S.6ff.

2 Kleine Geschichte des Erzählens in der bildenden Kunst

Ein historischer Überblick erfordert mehr noch als andere Textformen die Suche und Festlegung eines ‚Anfangs‘. Die spätestens seit Hayden White⁷⁴ aufgekommene Kritik an der Auffassung von Geschichte als einer linearen Abfolge von Ereignissen stellt die übliche Vorgehensweise, Geschichte zu vermitteln, indem die ‚Erzählung‘ mit einem eindeutig definierten Beginn einsetzt, in Frage.

Gerade im Zuge einer Auseinandersetzung mit narrativen Vorgehensweisen will die Frage nach dem ‚Wie‘ einer solchen historischen Schilderung genau bedacht sein – immerhin muss darin auf die eine oder andere Weise *erzählt* werden. Ist es sinnvoll, eine Art Chronologie zu erstellen, in der die unterschiedlichen Positionen und Ansätze hintereinandergestellt werden, obwohl sie oftmals zeitgleich nebeneinander bestehen oder im theoretischen Diskurs auftauchen, absinken, um später wieder zu erscheinen? Dies scheint weder möglich noch sinnvoll – die Fäden, die die ‚Erzählinstanz‘ in diesem Fall zusammenhalten müsste, sind zu zahlreich und verworren, als dass der Anspruch auf eine gewisse Vollständigkeit, die eine solche chronologische Darstellung erhebt, erfüllt – oder aber einfach ignoriert – werden könnte. Die von Hayden White formulierte „Erkenntnis, dass die Erzählung nicht nur eine neutrale diskursive Form ist, die bei der Darstellung realer Ereignisse im Sinne von Entwicklungsprozessen angewandt oder auch nicht angewandt werden kann, sondern vielmehr ontologische und epistemologische Wahlmöglichkeiten mit eindeutig ideologischen und sogar spezifisch politischen Implikationen nach sich zieht“⁷⁵, führt zu einem Infragestellen jeglicher narrativen Form der Darstellung. Bezogen auf die Geschichtsschreibung führt Hayden White weiterhin aus:

„Viele zeitgenössische Historiker vertreten die Ansicht, dass der narrative Diskurs keineswegs ein Medium sei, mittels dessen sich historische Ereignisse und Prozesse neutral darstellen ließen; der narrative Diskurs

⁷⁴ White, Hayden: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 1990 (White 1990).

⁷⁵ Ebd., S.7.

ähnele vielmehr einer mythischen Sicht der Wirklichkeit, einem konzeptuellen oder pseudokonzeptuellen ‚Inhalt‘, der, in dem Moment, da er zur Darstellung realer Ereignisse eingesetzt wird, diesen eine trügerische Kohärenz verleiht und sie mit einem Sinn befrachtet, der eher zum Traumdenken als zum wachen Denken gehört. Diese (...) Kritik am narrativen Diskurs entspricht der Ablehnung des Narrativen in der literarischen Moderne sowie der in unserer Zeit allgemein verbreiteten Erkenntnis, dass das wirkliche Leben sich niemals wahrheitsgetreu darstellen lässt, so als besäße es eine formale Kohärenz der Art, wie man sie in der traditionellen gut komponierten und fabulierfreudigen Erzählung vorfindet.“⁷⁶

Und andererseits:

„(...) die Daseinsberechtigung einer ganzen kulturellen Bewegung innerhalb der Geisteswissenschaften, welche allgemein unter dem Begriff der Postmoderne zusammengefasst wird und programmatisch, wenn auch zuweilen ironisch, für eine Rückkehr zur Erzählung plädiert, [gründet] auf (...) jener Verpflichtung, die Erzählung wiederzugewinnen.“⁷⁷

Einer wissenschaftlichen Arbeit scheint trotz dieser Einwände immer noch die narrative und dabei die ‚lineare‘ Form der Darstellung historischer Phänomene angemessen, und eine solche soll im folgenden versucht werden.

Früh im Studium der Kunstgeschichte wird vermittelt, dass es sinnvoll ist, zum besseren Verständnis von (abendländischen) Kunstwerken, gleichgültig welcher Epoche, sich die griechisch-römischen Mythologien und die christliche Heilsgeschichte anzueignen sowie geschichtliche Ereignisse, die zum humanistischen Bildungskanon zählen. Dieses Wissen von Geschichte und Geschichten stellt eine Grundvoraussetzung für die Betrachtung bildender Kunst dar, und oftmals besteht ein Großteil ihrer Deutung im Identifizieren der dargestellten Protagonisten und Ereignisse. Dass Bilder Geschichten transportieren, ist also ein Allgemeinplatz. Schon immer wurde das Bild als Kommunikationsmittel und damit auch zur Vermittlung von Geschichten benutzt. In vorschriftlichen Zeiten konnten Geschichten verbal-oral und bildlich umgesetzt werden; mit der Entwicklung des Buchdrucks nahm die Bedeutung der schriftlichen Vermittlung zu, umso mehr mit der Alphabetisierung aller

⁷⁶ White 1990, S.7..

⁷⁷ Ebd.

Bevölkerungsschichten. Dass das Bild trotzdem nie an Bedeutung verloren hat – wenn es auch im Laufe der Zeit zahlreiche Umdeutungen erfahren hat – und bis heute immer noch und immer wieder als erzählendes Medium verwendet wird, zeigt zum einen, dass es der sprachlichen Erzählung gegenüber nicht zwingend benachteiligt ist, und zum anderen, dass es beim bildlichen Erzählen nicht ausschließlich um das Abbilden sprachlich fixierter Geschichten bzw. das Illustrieren derselben geht.

Ein Blick über die abendländische Kunstgeschichte zeigt, dass bildende Künstler schon immer die Aufgabe hatten, in Bildern Geschichten zu erzählen. Mit der Weisung Gregors des Großen, Bilder seien die Schriften für die, die nicht lesen können, gehört das Erzählen bereits in der christlichen Frühzeit zur Funktion eines Bildes.⁷⁸ Mit Jutta Karpf ist festzustellen, „dass das Mittelalter, dem die Forderung der humanistischen Kunsttheorie nach Einheit von Zeit und Raum fremd war, sehr viel unbefangener in Bildern erzählen konnte als spätere Jahrhunderte.“⁷⁹ Dies drückt sich aus in den sogenannten *Simultanbildern*⁸⁰, auf denen gleichzeitig stattfindende Ereignisse nebeneinander stehen und folgerichtig ein Protagonist in mehreren Szenen in einer Bildfläche erscheinen kann. „Zeit wird ganz unbefangen im Raum dargestellt (...)“⁸¹, auf Tafelbildern, Tryptichen, Schnitzaltären und Glasfenstern.

Wolfgang Kemp legt bereits für den Beginn des 14. Jahrhunderts den Beginn eines „neues Kapitel[s] in der Geschichte des Erzählens in Bildern“⁸² fest, da „von nun an für und durch Bilderzählungen Räume eingerichtet werden“⁸³, und die Behandlung von Raum gehört nach unserem heutigen Verständnis notwendigerweise zur Gestaltung einer Geschichte dazu;⁸⁴ der Protagonist, um den sich eine Erzählung konstituiert, kann stets nur im Raum handeln.

78 Vgl. von Hülsen-Esch, Andrea, Hans Körner und Guido Reuter (Hrsg.): Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Köln 2003, S.VIII.

79 Karpf 1994, S.9.

80 zu kunstwissenschaftlichen Begriffen vgl. besonders Abschnitt 2.1 in Kapitel II.

81 Karpf 1994, S.15.

82 Kemp 1996, S.9.

83 Ebd.

84 zu erzähltheoretischen Begriffsfestlegungen vgl. Kapitel 2.2 in Kapitel II.

„Die Malerei des 14. Jahrhunderts lässt sich als (...) eine Ordnung des Nebeneinander von Räumen beschreiben. Deren „Ineinanderspielen“ wird durch die jeweilige Bildhandlung bewerkstelligt bzw. umgekehrt: Bildhandlung stellt sich als Austausch zwischen und von Räumen dar. Die Bestimmungen gelten weiter, erhalten aber eine neue Qualität, erfahren eine Umpolung, wenn es im 15. Jahrhundert im Bild zu einer Ordnung des Hintereinander kommt und eine Erzählachse in die Tiefe geschlagen wird. Dann nimmt der Betrachter an der räumlichen Konstellation nicht nur teil, sondern wird als ein Pol in dieselbe einbezogen und damit Element eines ‚Kraftfeldes‘.“⁸⁵

Hilmar und Tanja Frank sehen erst in der Renaissance ein Aufbrechen der das Raum-Zeit-Verhältnis betreffenden „Reflexionslosigkeit“, die „bis zum Ausgang des Barock“ die Malerei prägte. Sie verweisen dabei auf die Theorie des ‚ut pictura poesis‘ (wie die Malerei so die Dichtung. Horaz, *Ars Poetica*).

„Die eminente Bedeutung der humanistischen Literatur für die Kunst der Renaissance drückt sich in einem neuen Verhältnis zwischen Dichtung und Bild aus. Leon Battista Alberti verweist die Malerei (...) auf die Dichtkunst und deren rhetorische Regeln. Die vornehmste Gattung der Malerei ist ihm die Bildererzählung, die ‚Historia‘. Gemäß dem von Plutarch überlieferten Anspruch des Simonides von Keos ist Poesie redende Malerei, Malerei stumme Poesie.“⁸⁶

So wird die Vergegenwärtigung mythischer oder historischer Begebenheiten zur höchsten Aufgabe der Malerei, das Erzählen zur zwingenden Funktion.

Nun entwickelt sich in der Kunsttheorie das Bewusstsein für das Problem der Darstellbarkeit von sich nacheinander ereignenden Geschehnissen in der bildenden Kunst, also der Darstellbarkeit von Zeit. Eine diese Problemstellung

85 Kemp 1996, S.14. Wie weit hier die Meinungen auseinandergehen, zeigt Eberhard Königs harsche Kritik an Kemps Konzept, in der der Autor auch nicht auf den in diesem Kontext üblichen Seitenhieb auf die gesamte Disziplin Kunstgeschichte verzichtet: „Wer heute kunstgeschichtliche Literatur aufschlägt, findet an vielen Stellen ein lobendes Wort über die erzählerische Qualität einzelner Werke (...). Doch was man in der ohnehin terminologisch wenig präzisen Kunstgeschichtsschreibung mit diesem Attribut oder mit dem gleichrangigen Begriff des Narrativen verbindet, bezeichnet meist nicht mehr als anschauliche, aber meist durchweg textferne Belanglosigkeiten. (...) Narrativ nennt man namenlose Beifiguren, wie sie seit dem späten Mittelalter zunehmend Bilder bevölkern. (...) Schließlich sind es die Räume der Maler, in denen narrative Strategien ausgemacht werden.“ König, Eberhard: Buchmalerei – eine narrative Kunst?, in: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster, hrsg. von N.F. Palmer und H.-J. Schiewer, Tübingen 1999 S.141-148, hier S.141.

86 Frank, Hilmar und Tanja, Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft, in: Lämmert 1999, S.35-52, hier S.36.

betreffende Begebenheit, die zum Bildungskanon der Kunsthistoriker gehört, kann wie folgt erzählt werden:

„Am 5. November 1667 entspann sich im Sitzungssaal der französischen Kunstakademie eine Diskussion vor einem Gemälde Nicolas Poussins, die sich an der Frage entzündete, ob es einem Maler, da dessen Kunst sich nun einmal auf den Augenblick beschränke, gestattet sei, (...) auch vorangegangene und zukünftige Ereignisse mitdarzustellen. Er dürfe, so die Entscheidung des Akademiedirektors, ja er müsse so verfahren. Täte er dies nicht, würde er ebenso unverständlich sein wie der Geschichtsschreiber, der nur vom Ausgang eines Geschehens berichtet. Fast genau ein Jahrhundert später (...) kam Diderot zum entgegengesetzten Urteil: Poussin habe ‚auf ein und demselben Gemälde im Vordergrund gezeigt, wie Jupiter die Kallisto verführt, und im Hintergrund, wie Hera die verführte Nymphe wegschleppt: ein Fehler, der eines sonst so klugen Künstlers unwürdig ist.‘ Eine Möglichkeit ließ Diderot dem bildenden Künstler freilich doch offen, wie er trotz der Beschränkung auf ‚einen Augenblick‘ den Fortgang eines Geschehens andeuten könne. Diderots Beispiel: ‚Eine plötzliche Katastrophe überrascht einen Menschen inmitten seiner Tätigkeit: er ist dann bei der Katastrophe, ist aber auch noch bei seiner Tätigkeit.‘“⁸⁷

Der Weg zu Lessings „fruchtbarem Augenblick“ ist nun nicht mehr weit. Gotthold Ephraim Lessing hat sich in seinem „Laokoon“⁸⁸ mit diesem Problem befasst und fand die einzige Möglichkeit der bildlichen Darstellbarkeit einer Ereigniskette im „fruchtbaren Augenblick“. Um in einem Gemälde eine Geschichte darzustellen, muss der Moment gewählt werden, in dem am meisten gleichzeitig geschieht:

„...so ist es gewiss, dass jener einzige Augenblick (...) nicht fruchtbar genug gewählt werden kann.“⁸⁹

Diese Vorgabe Lessings wurde für die Historienmaler – noch im 19. Jahrhundert – zum wichtigsten Kriterium und reduzierte die Zeitdimension bildender Kunst für eine ganze Epoche auf ein Minimum.

Wohl nicht zuletzt wegen dieser postulierten Beschränkungen des Einzelbildes nehmen ab dem 18. Jahrhundert Bilderzyklen einen neuen Stellenwert ein. Als

87 von Hülsen-Esch, Andrea, Hans Körner und Guido Reuter (Hrsg.): Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Köln 2003, S.VIII.

88 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei, Berlin 1788.

89 Lessing, G.E.: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und der Poesie (Berlin 1766), Abschnitt III, S.35.

beispielhaft für das veränderte Erscheinen der bildenden Kunst in einer Zeit eines sich wandelnden gesellschaftlichen Gefüges wird immer wieder das Werk des Engländers William Hogarth (1697-1764) herangezogen, der mit seinen narrativen Bildserien („modern moral subjects“) eine bürgerliche Kunst ins Leben rief und damit großen Einfluss ausübte.⁹⁰

Thomas Jäger verweist in seiner Dissertation darauf, dass

„[d]ie ersten Zyklen-Künstler (...) sich als ‚Autoren-Maler‘ [verstanden], die einen autonomen *Bildtext* verwirklichen wollen. Auch dann, wenn die jeweilige Bild-Erzählung auf einer literarischen Vorlage basiert, wird diese vielfach selbstbewusst interpretiert und visuell „überwuchert“.“⁹¹

Als ein weiterer bedeutender Schöpfer von Bildserien ist Max Klinger (1857-1920) zu nennen, dessen graphische Zyklen von großer Erzähl- und Detailfreude zeugen.

Das sich erneut verändernde Bewusstsein, vor allem der Künstler, für die Erzählmöglichkeiten bildender Kunst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich unter anderem an Bemerkungen von Auguste Rodin (1840-1917) im Gespräch mit Paul Gsell erkennen:

„Ich leugne übrigens nicht, dass es sehr nützlich ist, über die Unterschiede nachzudenken, die die literarischen Mittel von denen der bildenden Künstler trennen. (...) Ferner ist zu bemerken, dass die Literatur Geschichten entrollt, die einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben. Sie verknüpft verschiedene Begebenheiten, woraus sie einen Schluss zieht. (...) Ganz anders verhält es sich mit den bildenden Künsten. Sie stellen immer nur eine einzige Phase einer Handlung dar. Daher tun die Maler und die Bildhauer vielleicht unrecht, sich ihre Vorwürfe bei den Schriftstellern zu holen, wie das so häufig geschieht. (...) Wenn Sie nach reiflicher Überlegung die vernünftigsten Verbote gegen eine falsche Behandlung künstlerischer Stoffe aufgestellt haben, können Sie gerechtermaßen alle Mittelmäßigen warnen, sie ja nicht zu übertreten, aber Sie werden ganz erstaunt wahrnehmen, dass die Genies sie fast ungestraft verletzen.“⁹²

Die Kunst beginnt sich von den „vernünftigsten Verboten“ der Kunsttheorie zu lösen, die Künstler erlangen eine neue Unabhängigkeit und wollen jenseits

⁹⁰ Vgl. hierzu Jäger 1998, Wolf 2002.

⁹¹ Jäger 1998, S.13.

⁹² Auguste Rodin, Die Kunst. Gespräche des Meisters. Gesammelt von Paul Gsell, Leipzig 1916, S.118ff.

akademischer Vorgaben Kunst schaffen. Zu Recht sieht Wendy Steiner in der Auflösung der zeitlichen und räumlichen Beschränkungen, die die Narrativität aus der Malerei seit der Renaissance verbannt hatte, eine für die Weiterentwicklung erzählerischer Möglichkeiten wesentliche Errungenschaft und verweist auf Cézannes Aufteilung der Leinwand in kleine Farbflecke sowie auf die Techniken der Pointillisten.⁹³ ‚Fragmentierung‘ wird zu einem für das 20. Jahrhundert kennzeichnenden Verfahren, das sich beispielsweise, wie von Angela Lammert gezeigt, im Werke Alberto Giacomettis finden lässt, der dem wachsenden Misstrauen gegenüber linearen Darstellungsweisen auch verbal Ausdruck verleiht:

„(...) immer stieß ich auf diese unangenehme Röhrenform der Erzählung. Die Zeit verlief im Ganzen meiner Geschichte in umgekehrter Richtung, von der Gegenwart in die Vergangenheit, aber mit Rückblenden und Verzweigungen (...). Mit einem Mal hatte ich das Gefühl, dass alle Ereignisse gleichzeitig um mich herum existieren. Die Zeit wurde horizontal und zirkulär, war gleichzeitig Raum, und ich versuchte, sie zu zeichnen (...) Mit einem seltsamen Vergnügen sah ich mich auf dieser Scheibe herumspazieren – Zeit – Raum – und dabei die vor mir stehende Geschichte lesend.“⁹⁴

Hierin drückt sich das Bestreben aus, neue Darstellungsmethoden zu entwickeln und neue Perspektiven auf vermeintlich festgeschriebene Parameter wie Zeit und Raum zu gewinnen. Seit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert muss sich die Malerei mehr denn je mit Fragen zu so grundlegenden Aspekten wie Realismus und Repräsentation⁹⁵ auseinandersetzen und findet Antworten in der abstrakten Malerei. Der Zweifel an ihrer Daseinsberechtigung, der bis heute turnusmäßig laut wird, findet in dieser Zeit ihren Anfang. Gleichzeitig entstehen seither immer neue Gattungen wie Comic und Hyperfiction und Medien wie Radio und Film, später

93 Vgl. Steiner 1988, S.144.

94 Alberto Giacometti: Der Traum der Sphinx und der Tod des T., in: Labyrinth N2. 22-23/1946, 12 f., wieder abgedruckt in: Matthes, Axel (Hrsg.): Wege zu Giacometti, München 1987, S.118-126.

95 Vgl. zum Realismus-Problem im Hinblick auf die Bilderzählung in der Malerei des 17. und des 19. Jahrhunderts: Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998 (1985), sowie dies.: Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation, in: New Literary History 8, 1976, S.15-41.

Fernsehen, schließlich Computer und das Internet. Mit Marcel Duchamps Readymades findet das ‚Objekt‘ Eingang in die Kunst und damit bald die Installation, mit der die Ausbreitung narrativer Inhalte im Raum einhergeht.

Zwei Weltkriege teilen das 20. Jahrhundert und unterbrechen die (vermeintliche) Kontinuität künstlerischer Entwicklungen. Nicht nur die bildende Kunst muss sich die Frage gefallen lassen, ob sie geeignete Verfahren zur Darstellung von Wirklichkeit bereithält, auch die Literatur hat mit dem Zweifel an ihren Fähigkeiten zu erzählen zu kämpfen, angesichts der ins Bewusstsein getretenen Diskontinuität und Disparatheit von Wahrnehmung und Erfahrung. Gertrude Stein sieht in der Wiederholung die angemessene Form zu erzählen, Adorno postuliert die Unmöglichkeit, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, Lyotard verkündet das Ende der großen Erzählungen, Barthes den „Tod des Autors“ (als „Geburt des Lesers“), und Virilio schließlich identifiziert die aktuelle Epoche als „Zeit der Mikro-Erzählungen“.⁹⁶

Die Künstler tragen dieser Vielfalt an philosophischen und kunsttheoretischen Ansätzen Rechnung, indem sie die Collage und die Installation, später die Performance und die Aktion als Ausdrucksformen finden und sich alle Medien zu Eigen machen. Dabei gibt es Medien, die sich für das Erzählen mehr zu eignen scheinen als andere, wie beispielsweise der Film und später das Video, dessen zeitlichem Moment die Narrativität geradezu innezuwohnen scheint und eine Beschäftigung mit narrativen Strukturen notwendig macht, unabhängig davon, ob der Künstler überhaupt erzählen will. So sind die Anmerkungen des Malers Francis Bacons (1909 – 1992) zu dieser Problemstellung aufschlussreich:

„Ich denke, in dem Moment, in dem eine Reihe von Figuren ins Spiel kommt, langt man sofort bei dem erzählenden Aspekt in der Beziehung zwischen Figuren an. Und das führt dann gleich wieder zu einer Art von

⁹⁶ vgl. u.a.: Lyotard, Jean-Francois: Das postmoderne Wissen, Wien 1994 (1976); Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt a.M. 2003 (1951); Barthes, Roland. Der Tod des Autors, (1968), in: Performanz, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt a.M. 2002, S.104-110); Virilio, Paul und Sylvère Lotringer: Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hrsg. von K. Barck, P. Gente, H. Paris, S. Richter, Leipzig 1990, S.72-82.

Geschichte. Ich hoffe ständig, eine große Anzahl von Figuren machen zu können, ohne eine Geschichte zu erzählen.“⁹⁷

Die explizite Auseinandersetzung mit narrativen Mitteln bzw. ihr bewusster Einsatz ist in der Kunst der vergangenen Jahrzehnte nur selten eindeutig zu entdecken, aber es fällt doch auf, dass sie immer wieder eine Rolle spielt. Wendy Steiner verweist auf die Diskrepanz zwischen der Intention Roy Lichtensteins und der Rezeption seiner Comicstrip-Gemälde, die oftmals – da der Comic als erzählerische Gattung gilt – als narrativ verstanden wurden. Der Künstler selbst aber betonte, dass er *komponieren* und nicht *erzählen* wolle.⁹⁸ Gerade in der Auseinandersetzung mit der ‚erzählenden‘ Gattung Comic kann Lichtenstein sich seinem künstlerischen Ziel nähern.⁹⁹

Die sechziger Jahre brachten die ‚Narrative Art‘ oder ‚Story Art‘ hervor, die mit ihren Foto-Text-Kombinationen konzeptuelle Prinzipien verfolgte.¹⁰⁰ Bis Anfang der neunziger Jahre sind dann eher einzelne Namen zu nennen wie Raymond Pettibon mit seinen Comic-Zeichnungen, Jeff Wall, der akribisch vorbereitete Szenen fotografisch festhält oder Sophie Calle, die sich mit ihren Foto-Geschichten stets auf der Grenze zwischen Realität und Fiktion bewegt. Seit Beginn der neunziger Jahre scheint der Trend zum Erzählen in der bildenden Kunst wieder zuzunehmen und wird seither, wie bereits im vorigen Kapitel beschrieben, auch im Ausstellungsbetrieb mit großem Interesse zur Kenntnis genommen. „The artist becomes a storyteller again“, schreibt Vicki

97 Francis Bacon, Interview 2, in: David Sylvester: Gespräche mit Francis Bacon, München und New York 1997 (übers. aus dem Englischen von Helmut Schneider und Volker Ellerbeck), S.65. An anderer Stelle zieht Bacon im selben Kontext Schlüsse auf den kulturellen Gesamtzusammenhang als Voraussetzung für diese Problemstellung: „Was zwischen den Figuren vorgeht, übertönt dann die Malerei. Das geschieht, weil wir momentan wieder mal in sehr primitiven Zeiten leben; wir haben es nicht geschafft, davon loszukommen, dass Figuren Geschichten erzählen.“ (Ebd., Interview 1, S.23)

98 Vgl. Steiner 1988, S.153.

99 Ein ähnliches Verfahren findet sich seit Ende der siebziger Jahre im Werk von Raymond Pettibon, der Comic-Bilder mit meist vorgefundenen, oft philosophischen Texten kombiniert und so die Erwartung des Betrachters nach narrativen Zusammenhängen unterläuft.

100 Vgl. Kunstforum International, Bd. 33, Nr.3, hrsg. von Margarethe Jochimsen, Mainz 1979; Graevenitz, Antje von: The Labyrinths of Narrative Art, in: Narrative Art, Kat. Groninger Museum, Groningen 1979, S.3-13.

Goldberg dementsprechend 1997 in der New York Times.¹⁰¹ Doch ein Erzählen, wie es vor der Moderne möglich oder sogar geboten war, ein Erzählen mit Anfang, Mitte und Ende, ein Erzählen mit dem Anspruch auf Wahrheit oder gar Allgemeingültigkeit ist weniger denn je möglich. Charakteristisch für diese neue Art des Erzählens ist Guattaris und Deleuzes Aufruf, der sich zwar vordergründig auf das Lesen des Buches bezieht, sich jedoch mit Leichtigkeit auf jegliche Art des Erzählens und Schilderns in der Postmoderne übertragen lässt:

„Findet die Stellen (...), mit denen ihr etwas anfangen könnt. Wir lesen und schreiben nicht mehr in der herkömmlichen Weise. Es gibt keinen Tod des Buches, sondern eine neue Art des Lesens. In einem Buch gibt's nichts zu verstehen, aber viel, womit man etwas anfangen kann. (...) Das Buch ist kein Wurzel-Baum, sondern Teil eines Rhizoms, Plateau eines Rhizoms für den Leser, zu dem es passt. Kombinationen, Permutationen und Gebrauchsweisen sind dem Buch nie immanent, sondern hängen von seinen Verbindungen mit diesem oder jenem Außen ab. Jawohl, nehmt was ihr wollt!“¹⁰²

101 Goldberg, Vicki: Photography View: The Artist becomes a Storyteller again, in: New York Times, 9. November 1997.

102 Deleuze, Gilles und Felix Guattari: Rhizom, Berlin 1976, S.40.

II Theoretische Grundlagen

1 Einführende Überlegungen

1.1 Der Nutzen narratologischer Erkenntnisse für die Kunstwissenschaft

Wie in Abschnitt 1 der Einleitung ausgeführt, gibt es verschiedene mehr oder weniger bedeutende Schriften zur Erzähltheorie und ebenso viele unterschiedliche Begriffe bzw. Definitionen. Als eine der ersten hat Mieke Bal die Brücke von den Literaturwissenschaften, in denen die Erzähltheorie ihr natürliches Zuhause hat, zu den bildenden Künsten und der Kunstwissenschaft geschlagen. In den zwölf Jahren zwischen der ersten Auflage ihres Buches „Narratology. Introduction to the Theory of Narrative“¹⁰³ und der zweiten Auflage 1997 hat sich Bals Interesse verschoben und seinen Schwerpunkt nun auf das „kulturelle Eingebettetsein des Narrativen“¹⁰⁴. Dies geschieht in erster Linie, weil Bal – entsprechend einer der dieser Arbeit zugrundeliegenden Thesen – eine „Rückkehr zur Narratologie“ (nicht des Narrativen!) konstatiert:

„The present return to narratology is most welcome to a compulsive narratologist like myself. Why this return is occurring, why now, is not so obvious – at least, not if we want to see in it more than regression to the good old days of structuralism.“¹⁰⁵

Auch hier erscheint die Kritik, der sich erzählerische Kunst in den letzten Jahren immer wieder ausgesetzt sah: dass nach dem postulierten Tode des Erzählers, im Poststrukturalismus und in der Postmoderne, erzählerisches Vorgehen als solches als reaktionär abgestempelt wurde. Mieke Bal fährt fort:

„A first reason may simply be the omnipresence of narrative in culture, which logically calls for a method to deal with it. Like semiotics, narratology applies to virtually every cultural object. Not that everything ‘is’ narrative; but practically everything in culture has a narrative aspect to it, or at the very least, can be perceived, interpreted as narrative. In addition to the obvious predominance of narrative genres in literature, a random handful of places where narrative ‘occurs’ includes lawsuits,

103 Bal, Mieke: Narratology, London 1985 (2. Auflage 1997), (Bal 1985 bzw. Bal 1997).

104 „the cultural embeddedness of narrative“, Bal 1997, S.220.

105 Ebd.

visual images, philosophical discourse, television, argumentation, teaching, history-writing.“¹⁰⁶

Die Allgegenwärtigkeit von Narrativität und die allgemeine Auffassung von Geschichten und dem Erzählen als wesentlicher Kommunikationsform und Generierung von Wissen und Bedeutung sind zweifellos ein Beleg für den dringenden Bedarf, sich ihrer auch über die Literaturwissenschaften hinaus systematisch theoretisch anzunehmen. Dabei zeigt sich die Schwierigkeit, diese allgegenwärtigen Strukturen zu erfassen und zu analysieren.

Schon in ihrer Einleitung weist Bal auf die Tatsache hin, dass der Gegenstand der Narratologie weit gefasst und unscharf umrissen sei:

„Narratology is the theory of narrative texts. A theory is a systematic set of generalized statements about a particular segment of reality. That segment of reality, the corpus, about which narratology attempts to make its pronouncements consists of narrative texts. One should actually be able to say that the corpus consists of all narrative texts and only those texts which are narrative. One of the first problems in advancing such a theory is the formulation of characteristics with which we can delimit that corpus. Although everyone has a general idea of what narrative texts are, it is certainly not always easy to decide whether or not a given text should be considered narrative.“¹⁰⁷

Obwohl Bals Feststellungen sich an dieser Stelle ausschließlich auf (literarische) Texte beziehen – oder zumindest zu beziehen scheinen –, lassen sie sich ohne weiteres auf die Analyse von Werken der bildenden Kunst übertragen. Ob ein Kunstbetrachter ein Kunstwerk als narrativ bezeichnet oder nicht, scheint zuallererst von der subjektiven Auffassung des jeweiligen Autors abzuhängen, ohne dass er seine Entscheidung begründen muss. Zweifellos können jemandem Yves Kleins monochrom blaue Bilder vom Himmel, Tagen am Meer oder dem Vorgang des Malens ‚erzählen‘! Für eine solche Feststellung reicht das subjektive Empfinden aus; narrative Charakteristika müssen nicht benannt werden. Dass sie für eine narratologische Analyse jedoch vonnöten sind, steht außer Frage.

106 Ebd.

107 Bal 1985, S.3.

„If the necessary characteristics can successfully be defined, these same characteristics can then serve as the point of departure for the next phase: a description of the way in which *each* narrative text is constructed. Once this is accomplished, we have a description of a *narrative system*.“¹⁰⁸

Bal formuliert hier grundsätzliche Ziele für eine Methode der Narratologie, die ermöglichen, narrative Strukturen nicht nur aufzudecken, sondern auch zu beschreiben. An dieser Stelle wird noch einmal deutlich, dass trotz aller, in den letzten Jahren auch *intermedial* ausgerichteten, Bemühungen der Narratologen noch immer keine auf alle Texte oder narrativen Formen anzuwendende Vorgehensweise entwickelt wurde. Somit steht die hierfür in den einschlägigen Abhandlungen oftmals für ihr Versäumnis gerügte Kunstwissenschaft in einem etwas weniger schlechten Licht da.¹⁰⁹ Wünschenswert ist es, eine für alle Erscheinungsformen von Narrativität verwendbare Methode zu entwickeln. Diesem Ziel für den Bereich der bildenden Kunst näher zu kommen, ist eine der Aufgaben dieser Arbeit.

Bal benennt zudem ein ganz grundlegendes Problem, das oben schon angedeutet wurde und das im Zusammenhang einer Untersuchung narrativer Elemente – ganz gleich welchen Mediums – wohl immer die Hauptschwierigkeit bedeutet:

„A definition should be formulated so clearly that everyone who works with the concept shares the same understanding of the notion as it was originally defined. This ideal situation is sometimes difficult to realize as, for example, when the concept in question has been used so often that it has begun to lead a life of its own and is understood somewhat differently by every user. Such is the case with very common and seemingly obvious notions such as *literature, text, narrative, and poem*.“¹¹⁰

Die von Bal genannten Begriffe sollen im Folgenden ebenso wie andere im Kontext mit Narrativität überstrapazierten Termini wie *linear, interaktiv* und *erzählerisch* mit Hilfe von narratologischen Erkenntnissen im folgenden Abschnitt benannt und somit definiert werden

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu u.a. Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in *Nünning/Nünning 2002a*, S.23-103.

¹¹⁰ Bal 1985, S.4.

Weitaus bedeutsamer als die Feststellung, dass Definitionen althergebrachter und viel verwendeter Begriffe in Frage gestellt werden müssen, ist für das hier gewählte Thema der Untersuchung Bals Vorschlag einer Erweiterung des ‚corpus of narrative texts‘¹¹¹:

„What does this corpus consist of? At first glance, the answer seems obvious: novels, novellas, short stories, fairy tales, newspaper articles, and so forth. But, with or without motivation, we are establishing boundaries, boundaries with which not everyone would agree. Some people, for example, argue that comic strips belong to the corpus of narrative texts, but others disagree. If these people hope to reach an agreement, they must first be able to explain how they have arrived at their decisions. In this case, the explanation is very simple. Those individuals who consider comic strips to be narrative texts broadly interpret the concept *text*. In their view, a text does not have to be a *language* text. In comic strips another, non-linguistic, sign system is employed, namely the *picture*. Other individuals, sharing a more restricted interpretation of what constitutes a text, reserve this term for *language* texts only.“¹¹²

Dass in unserem Zusammenhang nur eine Text-Auffassung fruchtbar sein kann, die sowohl sprachliche als auch bildhafte Zeichen umfasst, muss als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Auch Bal teilt diese Auffassung, wie sich bereits in der eingangs zitierten Passage aus ihrem Nachwort der neueren Auflage zeigt.

Die Untersuchung narrativer Aspekte und Strukturen darf allerdings nicht zum Selbstzweck werden. Im Gewirr verschiedenster erzählerischer Möglichkeiten besteht die Gefahr, den eigentlichen Sinn einer Analyse – nämlich die Deutung des untersuchten Werkes – aus dem Blickfeld zu verlieren zugunsten einer Zerlegung des Textes in seine narrativen Bestandteile. Eine strukturelle Aufgliederung eines Objektes in erzählerische Einzelteile gäbe womöglich genauso wenig Aufschluss über seinen Inhalt wie das Zerlegen eines Gemäldes in farbliche Bestandteile. Bal formuliert diesbezüglich entsprechend deutlich:

„The point of narratology is not to demonstrate the narrative nature of an object.“¹¹³

111 Ebd.

112 Bal 1985, S.4.

113 Bal 1997, S.221.

Die Frage nach dem ‚ob‘ – Ist dieser Text, ist dieses Foto, der Film, das Gemälde überhaupt narrativ? – scheint also allein in Anbetracht der Allgegenwärtigkeit narrativer Strukturen verfehlt.

„Asking whether or not an object ‚is‘ narrative is both obvious and futile, just as the notion that an image ‚is‘ visual hardly calls for an visual analysis to make that point.“¹¹⁴

Welchen Nutzen hat also die narratologische Methode für die Kunstanalyse? Wie bereits im Forschungsstand angeführt, haben Thomas Jäger und Jutta Karpf diese Frage jeweils auf einem anderen Gebiet der Kunstgeschichte zu beantworten versucht, wobei sie die in den Literaturwissenschaften entwickelten Methoden heranziehen. Beide fühlen sich der strukturalistischen Vorgehensweise verpflichtet. Thomas Jäger grenzt die Bildergeschichte als Untersuchungsobjekt wie folgt ein:

„Das Erzählganze, die Erzählung als strukturierte Einheit, setzt sich, der strukturalen Erzählforschung zufolge, aus mehreren eng miteinander vernetzten Ebenen zusammen. Die *Geschichte* (das Erzählte) und der *Diskurs* oder *Text der Geschichte* (Vorgang des Erzählens) werden als die fundamentalen Ebenen im Aufbau der Narration angesehen.“¹¹⁵

Es ist kaum denkbar, dass eine strukturalistische Untersuchung im Stile von Jägers mit Diagrammen und Tabellen durchzogener Analyse je Aufschluss über Inhalt und Bedeutung von Tracey Emins Filmen oder Installationen geben kann, jedoch sind die dem Strukturalismus zugrundeliegenden Erkenntnisse wie die Unterscheidung zwischen dem *Erzählten* und dem *Vorgang des Erzählens*, also die Unterscheidung zwischen *Geschichte* und *Diskurs*¹¹⁶, durchaus dafür brauchbar. Auch Jutta Karpf verteidigt in ihrer Schlussbemerkung das strukturalistische Vorgehen:

„Die strukturalistische Analyse geht nicht von der unverwechselbaren Oberfläche der Erzählung in die Tiefe, um dort, wie ihr oft vorgeworfen wird, immer dieselben Strukturen zu entdecken. Vielmehr geht sie aus von allgemeingültigen Prinzipien der Bedeutungsproduktion und untersucht, wie diese in einer Erzählung auf unverwechselbare Weise umgesetzt

114 Ebd., S.221.

115 Jäger 1998, S.17. Jäger orientiert sich vornehmlich an Karlheinz Stierle: Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft, München 1975.

116 Hierzu mehr in Abschnitt 2.2.

werden. Die allgemeingültigen narrativen Strukturen sind eine Konstante, von der ausgehend die Möglichkeiten und Formen der Bilderzählung in ihrer synchronen Vielfalt genauso wie in ihrem diachronen Wandel erfasst werden können. Damit ist der Aufgabenbereich einer zukünftigen kunsthistorischen Erzählforschung abgesteckt, für die die vorliegende Arbeit nur die Grundlagen liefern konnte. (...) Die Handlungsstrukturen der Erzählung können medienunspezifisch beschrieben werden. Dies ermöglicht eine gleichberechtigte Behandlung von Bilderzählung und Worterzählung.“¹¹⁷

Bal macht zudem auf den Nutzen des traditionellen Gebrauchs der Erzähltheorie als Kategorisierungsmodell aufmerksam:

„(...) narratology has been used to differentiate ‚types‘ of narrative, narrative situations, ‚modes‘ of story-telling (...)“¹¹⁸

Sie verweist in diesem Zusammenhang auf die Unterscheidungen zwischen der *personalen* und der *auktorialen Erzählposition* nach Stanzel, dem *heterodiegetischen* und dem *homodiegetischen* Erzählen nach Genette sowie den *zuverlässigen* und den *unzuverlässigen Erzähler* nach Booth. Ergänzt werden könnte diese Reihe durch die Modelle von Propp, Todorov, Stierle oder Chatman.¹¹⁹ Im folgenden Abschnitt 1.2 sollen diese einzelnen Modelle, sofern sie für dieses Projekt bedeutsam scheinen, schlaglichtartig beleuchtet werden. Bevor dies geschieht, sei – noch einmal mit Mieke Bal – vor dem Erstellen von Kategorien und Gattungen als Selbstzweck gewarnt:

„Between a general conception of narrative and an actual narrative text – or object – lies more than a classification. The distribution of actual objects over a restricted number of categories is only meaningful – if at all – after insight into a text has been gained. Classifying texts as a *method* of analysis, therefore, is a circular way of reasoning. There is no direct logical connection between classifying and understanding texts.“¹²⁰

Zweifellos ist dies nicht nur in der Erzähltheorie problematisch, sondern kann ganz allgemein als Schwierigkeit wissenschaftlicher Arbeit angesehen werden. Allzu oft verstellen die Ergebnisse detaillierter wissenschaftlicher Forschung in Form von Typologien und Tabellen den Blick auf das Objekt der

117 Karpf 1994, S.79.

118 Bal 1997, S.221.

119 Vgl. hierzu z.B. in Martinez/Scheffel 2003 die übersichtliche Tabelle, die einen groben Überblick über (19) verschiedene erzähltheoretische Terminologien gibt (S.26).

120 Bal 1997, S.221.

Untersuchung. Gerade in der Kunstwissenschaft bedeutet dies eine zu vermeidende Gefahr.

Dieser eingedenk sollen nun einige der wichtigsten Begriffe und Methoden der Erzähltheorie vorgestellt und auf ihre Relevanz für die angestrebte Analyse zeitgenössischer Kunstwerke überprüft werden, um auf dieser Grundlage mit neueren Ansätzen einer intermedialen und interdisziplinären Erzähltheorie ein vorläufiges flexibles Instrumentarium zur Analyse zeitgenössischer narrativer Kunstwerke zu entwickeln.

1.2 Narratologie – ein zweckgebundener Überblick

Geschichten und Erzählen in ihren vielgestaltigen Manifestationen sind dem Menschen selbstverständlich; auch die Diskrepanz zwischen der individuellen Lebenserfahrung, die sich aus unendlich vielen gleichzeitigen Impulsen zusammensetzt, und ihrer sprachlichen Wiedergabe, die naturgemäß in einer linearen Ordnung geschieht, erscheint als menschliche Notwendigkeit und wird wenig hinterfragt. Das Erzählen nimmt einen großen Teil der menschlichen Kommunikation ein, es ist panglobal, und „es gibt *per definitionem* keine Kulturen ohne Erzählungen und Erzählen.“¹²¹

Man hat im 20. Jahrhundert eine ‚Krise des Erzählens‘ diagnostiziert und das Ende der *Meta-Narrationen* ausgerufen, trotzdem ist nicht zu übersehen, dass immer noch – und vielleicht sogar immer mehr – und allerorten erzählt wird. Dabei ist nicht nur eine große, oftmals womöglich unreflektierte und selbstreferenzielle Erzählfreude festzustellen, sondern auch die bewusste Auseinandersetzung mit dem Erzählen, ein Erzählen im Erzählen und das Erforschen und Ausloten erzählerischer Konventionen und Möglichkeiten.¹²² Das Erschließen neuer Medien und Gattungen hat einen großen Anteil an diesem Prozess. Besonders das Internet und seine Mittel, den Rezipienten zu involvieren und Linearität aufzubrechen, zu fragmentieren und wieder zusammenzusetzen, hat zu völlig neuen Erzählweisen geführt, die erst allmählich erfasst und beschrieben werden können.

„Texte und Bilder werden in verschiedenen Genres (Erzählung, Skizze, Spiel, Rätsel, Dokument, etc.) kombiniert – erst die aktive Mitarbeit des Lesers bahnt einen Weg durch dieses Erzählgeflecht, öffnet die vom Autor als Möglichkeitsfelder angelegten sprachspielerischen Gebilde, deren Realisation und Ausgestaltung von den Aktivitäten und Entscheidungen der Benutzer abhängt. (...) Das Auswählen bestimmter Verzweigungen

121 Müller-Funk 2002, S.19.

122 Vgl. u.a. Sprenger 1999, sowie: Dinkla, Söke: Das flottierende Werk: Zum Entstehen einer neuen künstlerischen Organisationsform, in: Formen interaktiver Medienkunst: Geschichte, Tendenzen, Utopien, hrsg. von Peter Gendolla u.a., Frankfurt a.M. 2001, S.64-91.

über (versteckte) Bild- oder Textelemente verändert ‚wirklich‘ den Lauf der Geschichte.“¹²³

Diese Beschreibung des Erzählens im Internet vermittelt zum einen den Eindruck von medienbedingten Erzählmöglichkeiten und den Konsequenzen, die sich hieraus für das Rezipientenverhalten und andere Medien ergeben können. Zum anderen bestätigt sie die Feststellung des Autors Wolfgang Müller-Funk:

„Nicht das Erzählen verschwindet, sondern – wenn überhaupt – eine bestimmte Sorte; und was problematisch wird, ist ein bestimmter Typus und eine bestimmte Repräsentation des Erzählens. Erfahrung, Intensität, das Problem des Vertrauens wandeln sich: Mit der zunehmenden Abstraktion der Welt werden auch die kommunikativen Spielregeln, die dem Erzählen immer schon zugrunde liegen, ungreifbar und anonym.“¹²⁴

Für das Erfassen solcher Typen und Regeln, die auch zunehmend in der bildenden Kunst eine Rolle spielen, fühlt sich die zeitgenössische Narratologie zuständig und scheint die einzige Wissenschaft zu sein, die die Methode und das Instrumentarium zu ihrer Beschreibung bereithält.

Die Narratologie als wissenschaftliche Methode ist bislang in der Kunstwissenschaft nicht konsequent zum Einsatz gekommen. Wie in den vorigen Kapiteln ausgeführt, bedienten sich für die Analyse erzählerischer Kunstwerke nur wenige Kunsthistoriker des narratologischen Vokabulars und griffen dabei, wie beispielsweise Jutta Karpf und Thomas Jäger, vor allem auf die strukturalistisch entwickelte Narratologie zurück.

Seit dem Aufkommen des Strukturalismus hat sich die Narratologie, wie jede lebendige Wissenschaft, weiterentwickelt, die Narratologie womöglich umso dynamischer, da man „von einer veritablen Renaissance der Erzähltheorie

123 Idensen, Heiko: Schreiben/Lesen als Netzwerk-Aktivität. Die Rache des (Hyper-) Textes an den Bildmedien, in: Klepper, Martin, Ruth Mayer und Ernst-Peter Schneck (Hrsg.): *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*, Berlin New York 1996, S.81-107, hier S.97. Die Beschreibung Idensens bezieht sich auf das zwischen 1988 bis 1991 von Detlev Fischer angelegte Netzwerk *Schwamm*, deren neueste Version nur über den Autor direkt zu beziehen ist, erfasst aber m.E. grundsätzlich die Besonderheiten des Erzählens im Internet bzw. in Hypertexten.

124 Müller-Funk 2002, S.24.

sprechen [kann]“.¹²⁵ Diese Renaissance korreliert mit den Beobachtungen manches Kunsthistorikers – die Verfasserin eingeschlossen –, dass mit Beginn der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts das Geschichtenerzählen in der bildenden Kunst Konjunktur erhielt. Dieses wiedererwachte Interesse wird jedoch unter Kunstwissenschaftlern immer noch in Zweifel gezogen, nicht zuletzt wegen der bereits erwähnten Unklarheiten bezüglich einer Festlegung dessen, was in der bildenden Kunst ‚narrativ‘ genannt werden kann.¹²⁶

Demgegenüber stellen die Erzähltheoretiker fest:

„Die Narratologie ist nicht nur wie ein Phönix aus der Asche emporgestiegen, sondern hat seit den 1990er Jahren durch die Integration von Konzepten und Methoden anderer Literatur- und Kulturtheorien auch eine zukunftsweisende Verwandlung durchgemacht.“¹²⁷

Als Erklärung für diese „Renaissance“ bieten Nünning und Nünning vier Hypothesen an:

„Erstens profitiert die Erzähltheorie von einem breiten interdisziplinären Interesse am Erzählen, also von jenen Veränderungen in den Kulturwissenschaften, die als ‚narrative turn‘ (....) bezeichnet worden sind. Zweitens hat man (wieder) erkannt, dass die Erzähltheorie ein differenziertes Repertoire an Analysekatégorien und Modellen zur präzisen Beschreibung textueller Phänomene, ihrer Funktionen und ihres Wirkungspotentials bietet, dessen epochen- und disziplinenübergreifendes Anwendungspotential noch nicht annähernd ausgeschöpft ist. Drittens ist die Renaissance der Erzähltheorie auf die Erkenntnis zurückzuführen, dass nicht bloß Modelle und Methoden der strukturalistischen Narratologie ergänzungsbedürftig sind, sondern auch die des Poststrukturalismus. Eine Folge dieser Einsicht ist schließlich viertens, dass die Erzähltheorie eine Reihe von sehr produktiven Allianzen mit anderen einflussreichen Ansätzen der zeitgenössischen Literatur- und Kulturtheorie eingegangen ist.“¹²⁸

125 Nünning, Ansgar und Vera: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen, in: dies. (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier 2002 (Nünning/Nünning 2002b), S.1-33, hier S.1.

126 Seit Frank Büttners Feststellung 1988, „dass man sich auf dem vor wenigen Jahren in Washington veranstalteten Kolloquium über Pictorial Narrative in Ancient und Medieval Art nicht auf eine Definition der Erzählung im Bild einigen konnte“ (zit. in Harms, Wolfgang: Text und Bild. Bild und Text, Stuttgart 1990, S.11), hat sich diesbezüglich grundsätzlich nichts geändert.

127 Nünning/Nünning 2002b, S.1.

128 ebd., S.2.

So scheint es nicht nur angebracht, sondern unabdingbar, vor einer narratologisch ausgerichteten Untersuchung bildender Kunst den Anschluss der Kunstwissenschaften an die Narratologie herzustellen, zumindest indem hier allen folgenden Überlegungen ein kurzer Überblick über Objekt und Entwicklung der Narratologie sowie ihre verschiedenen Ausrichtungen und Ziele voranstellen soll.¹²⁹

Die Begriffe *Erzähltheorie* und *Narratologie* werden in den wissenschaftlichen Beiträgen üblicherweise synonym verwendet, allerdings unterscheiden Vera und Ansgar Nünning folgendermaßen:

„(Es) ist zu betonen, dass ‚Narratologie‘ und ‚Erzählforschung‘ keineswegs Synonyme sind; vielmehr ist ‚Erzählforschung‘ der Oberbegriff, während ‚Narratologie‘ eine spezifische Form bzw. Ausprägung von Erzähltheorie darstellt.“¹³⁰

Der Terminus *Narratologie* geht auf Tzvetan Todorov zurück und bedeutet für ihn ganz grundsätzlich die „Wissenschaft vom Erzählen“.¹³¹ Obwohl narratologische Untersuchungen sich nach wie vor meistens auf sprachliche Texte konzentrieren, geht der intermediale Anspruch bereits früh in die vorgenommenen Definitionen ein. Die Aufgabe der Erzähltheorie ist es, „mit unterschiedlichen Modellen und Verfahren die spezifisch narrative Dimension von Erzähltexten [zu untersuchen] und (...) Modelle für die Erzählstrukturen von Geschichten, unabhängig vom Medium, in dem diese wiedergegeben sind, [zu entwickeln].“¹³²

Angesichts der Disparatheit der unterschiedlichen Tendenzen schlagen Vera und Ansgar Nünning vor, von ‚Narratologien‘ zu sprechen, um der Heterogenität der Modelle gerecht zu werden, die sich aus

129 Ich orientiere mich hierfür vorrangig an den systematischen und aufschlussreichen Ausführungen von Ansgar und Vera Nünning, im folgenden *Nünning/Nünning 2002b*. Darin findet sich auch ein Überblick über die Geschichte der Narratologie, die hier weitgehend unberücksichtigt bleiben soll.

130 Nünning/Nünning 2002b, S.18.

131 Vgl. Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire, in: *Communications* 8 (1966), S.125-151.

132 Nünning/Nünning 2002b, S.4.

vorstrukturalistischen, strukturalistischen und interdisziplinären Ansätzen speisen.

Gleich zu Beginn dieses Abschnitts gilt es auf „die verwirrende konzeptuelle und terminologische Konkurrenz verschiedenster Ansätze in der internationalen Erzählforschung“¹³³ hinzuweisen. Es ist nicht das Anliegen dieser Arbeit, einen vollständigen Überblick über diese kaum überschaubare Diskussion zu geben, geschweige denn mit dem Anspruch an Allgemeingültigkeit einen Weg durch dieses Dickicht von methodischen Ansätzen und Fachbegriffen zu bahnen, die in der Erzähltheorie wie in kaum einem anderen Forschungsgebiet der Literaturwissenschaften mit ihrem ‚Erfinder‘ identifiziert werden.¹³⁴ Bei einer Darstellung der verschiedenen narratologischen Positionen darf nicht aus den Augen verloren werden, zu welchem Zwecke sie vorgenommen werden soll: Vorrangig ist die Frage nach dem Nutzen der Narratologie für die Kunstwissenschaft. Hiernach ist schon von Wissenschaftlern aus den Disziplinen der Literaturwissenschaften, der Kunstgeschichte, Philosophie und der Kulturwissenschaften¹³⁵ gefragt worden; eine grundlegende Übersicht gibt es jedoch nicht. Die Ansätze der verschiedenen Forscher entstammen naturgemäß ihren jeweiligen Fächern und entsprechenden Schwerpunkten.

Die Narratologie beschäftigt sich in den letzten Jahren viel mit der Erörterung, was die Narratologie eigentlich ist und welche Wissenschafts- und Lebensbereiche in ihr Aufgabengebiet fallen. In seinem Aufsatz „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“¹³⁶ konstatiert Werner Wolf treffend:

„Literaturwissenschaftliche Untersuchungen über grundlegende narratologische Fragen tendieren seit einiger Zeit in zunehmend unorigineller Weise dazu, einleitend die Bedeutung des eigenen

133 Gelzer, Florian: Beschützendes Mandala. Der Erzähltheoretiker Franz K. Stanzel zieht Bilanz, in: literaturkritik.de Nr.1, Januar2003, URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5618&ausgabe=200301.

134 Vgl. ebd.

135 Vgl. Forschungsstand, Kapitel I, Abschnitt 1.

136 Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in Nünning/Nünning 2002a, S.23-103 (Wolf 2002).

Untersuchungsgegenstandes mit einer Liste von Gebieten, für die das Erzählen relevant ist, zu demonstrieren.“¹³⁷

Meine Beobachtung, die einen Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung darstellt, entspricht der von Wolf:

„Im Diskurs über bildende Kunst und Musik führt eine analoge Einseitigkeit, verbunden mit einem Defizit an Theoriebewusstsein, häufig dazu, ‚narrativ‘ rein intuitiv und entsprechend schwammig zu verwenden.“¹³⁸

Vor Wolf stellt dies bereits Wendy Steiner in ihrem Beitrag „Pictorial Narrativity“ von 1988 fest: „The typical art-historical usage of the term ‚narrative painting‘ is very loose (...)“.¹³⁹

Diese Kritik betrifft nicht nur die Kunstgeschichte, sondern auch andere Forschungsbereiche, und so verwundert es nicht, dass im Jahr 2002 in Hamburg das Symposium „What is Narratology?“ stattfand, das nach einer Eingrenzung, den Methoden und Zielen der Narratologie fragte.¹⁴⁰ Im Vorwort des gleichnamigen Symposium-Bandes spannen die Herausgeber Tom Kindt und Hans-Harald Müller straff einen Bogen vom Beginn der Geschichte der Narratologie in der Mitte des 19. Jahrhunderts über den ‚high structuralism‘ von Todorov, Kristeva und Barthes und den ‚low structuralism‘ von Genette bis hin zur Gegenwart, da diese nach einer neuen, nicht-strukturalistischen Narratologie verlange:

„Thus, the concept of narratology was extended and placed in the service of aims that were incompatible with structuralist notions. In the process, its identity was blurred almost to the point of invisibility, and the question ‘What is narratology?’ became inescapable.“¹⁴¹

Bezeichnenderweise erhebt auch diese Aufsatzsammlung nicht den Anspruch, eine Antwort auf die im Titel programmatisch gestellte Frage nach der Definition von Narratologie zu geben:

137 Ebd., S.23.

138 Ebd., S.24.

139 Steiner 1988, S.8.

140 Das Symposium „What is Narratology?“ wurde vom 23. bis 25. Mai 2002 an der Hamburger Universität abgehalten.

141 Kindt Tom und Hans-Harald Müller (Hg.): What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin, New York 2003, S.VI.

„Thus, the present volume does not provide a definitive answer to the question of what narratology is, but does make it clear that any answer has to be justified against a complex theoretical and historical background and has to meet certain adequacy criteria.“¹⁴²

Das Fundament der Narratologie ist also für eine kunstwissenschaftliche Analyse unsicher; solide kann eine solche Analyse nur mit Hilfe einer präzisen Einschränkung auf gesicherte Werte sein. Zu berücksichtigen ist dabei zudem die Frage, inwiefern die theoretischen Auseinandersetzungen über Aufgaben und Ziele der Narratologie tatsächlich für eine kunstwissenschaftliche Werkanalyse fruchtbar gemacht werden können. Während laut Wolf die „narratologische Grundlagenforschung (...) sich also vorrangig mit den Konstituenten, der Kohärenz und den allgemeinen, z.B. funktionalen, Kennzeichen von Erzählwelten und nicht so sehr mit deren Vermittlung befasst“ hat¹⁴³, steht im Mittelpunkt dieser Untersuchung die Vermittlung bzw. die konkrete Manifestation im Kunstwerk.

Vera und Ansgar Nünning unterscheiden in ihrer Aufstellung erstaunliche acht Richtungen der Narratologie, die sie wiederum in bis zu fünfzehn Tendenzen aufteilen, denen sie jeweils ihre HauptrepräsentantInnen zuordnen,¹⁴⁴ nämlich

1. Kontext- und themenbezogene Ansätze: Anwendung von Erzähltheorien in der Literaturwissenschaft
2. Transgenerische und intermediale Applikationen und Erweiterungen der Erzähltheorie
3. Pragmatische und rhetorische Narratologie
4. Kognitive und rezeptionsorientierte (Meta-)Narratologien
5. Postmoderne und poststrukturalistische Dekonstruktionen der (klassischen) Narratologie
6. Linguistische Ansätze/Beiträge zur Narratologie
7. Philosophische Erzähltheorien
8. Andere interdisziplinäre Erzähltheorien.¹⁴⁵

Während die kontext- und themenbezogenen Ansätze nach Nünning immer noch den strukturalistischen Anfängen der Narratologie verpflichtet sind, wobei sie jedoch „den Akzent von formalen und strukturellen auf inhaltliche und

142 ebd., S.VII.

143 Wolf 2002, S.31.

144 Vgl. Nünning/Nünning 2002b, S.10-13.

145 Vgl. Nünning/Nünning 2002b, S.12.

kontextuelle Aspekte“ verlagern, richten die „pragmatischen, kognitiven und leseorientierten Forschungsrichtungen (...) den Blick von der Analyse von Textmerkmalen und –strukturen auf die Interaktion von Text und RezipientIn sowie auf die Dynamik des Rezeptionsprozesses“. ¹⁴⁶ Damit rückt die Kategorie der „kognitiven und rezeptionsorientierten Narratologie“ in die Nähe dieses Forschungsprojekts.

Die letzten vier Kategorien des Nünning'schen Schemas betreffen diesen Forschungsgegenstand nicht direkt, darum seien sie nur kurz charakterisiert. Die Autoren heben an den postmodernen und poststrukturalistischen Tendenzen besonders ihren Bruch mit traditionellen strukturalistischen Methoden und Begriffen hervor und fassen sie darum als „Dekonstruktion“ der etablierten Narratologie auf, ohne jedoch ihr „Erkenntnis- und Anwendungspotential“ bestreiten zu wollen. ¹⁴⁷

„Im Gegensatz zu den linguistischen Ansätzen teilen die als ‚philosophische Erzähltheorien‘ bezeichneten Studien der siebten Gruppe das Interesse der kontextuellen und thematischen Ansätze an der Bedeutungsdimension narrativer Texte. Allerdings haben [sie] nicht nur völlig andere wissenschaftsgeschichtliche Ursprünge, sondern auch ganz andere Erkenntnisinteressen und Schwerpunkte. Die Modelle der *possible-worlds theory* tragen der Tatsache Rechnung, dass fiktionale Erzähltexte alternative Welten entwerfen, die ihrerseits aus einer Vielzahl von ‚subjektiven Wirklichkeitsmodellen‘ (...) bestehen.“ ¹⁴⁸

Die „anderen interdisziplinären Erzähltheorien“ umfassen als achte Kategorie im Nünning'schen Schema in heterogener Weise narratologische Erkenntnisse für Anthropologie, Informatik, Kognitionspsychologie, Psychoanalyse, Rechtswissenschaft, Wirtschaftswissenschaften und andere. Damit veranschaulichen sie das gewachsene und ausgeweitete Interesse an narratologischen Methoden in den letzten Jahren, das inzwischen so gut wie jeden Lebens- und Forschungsbereich betrifft.

¹⁴⁶ Ebd., S.14f.

¹⁴⁷ Ebd., S.15.

¹⁴⁸ Ebd., S.16. Vgl. hierzu auch Fludernik, Monika: Towards a 'Natural' Narratology, London/New York 1996. Dieser Forschungsbereich könnte durchaus mit der kunstwissenschaftlichen Forschung verbunden werden, die sich mit dem Gegenstand der Fiktion in der bildenden Kunst befasst.

Sich von der Kunstgeschichte, einem anwendungsorientierten Fach, der Narratologie nähernd, ist der Eindruck kaum zu erwehren, dass es sich hierbei um eine stark theoretisch ausgerichtete Disziplin handelt, deren unterschiedliche Richtungen von mitunter sehr konträren Ansätzen ausgehen. Ihr ausgeprägter Hang zur Theorie und ihre Disparatheit erschweren einerseits den Zugang zur und den Überblick über diese Disziplin, andererseits aber erleichtert es das Positionieren des eigenen Forschungsprojektes innerhalb des Rahmens, wenn angesichts der Dynamik der derzeitigen narratologischen Forschung überhaupt von einem solchen gesprochen werden kann.

Vera und Ansgar Nünning kennzeichnen die zweite Kategorie in ihrem Schema, „Transgenerische und intermediale Applikationen und Erweiterungen der Erzähltheorie“, mit einem „dominanten Anwendungsbezug“¹⁴⁹ sowie durch die „Übertragung narratologischer Modelle auf andere Gattungen und Medien [mit] ein[em] höhere[n] Maß an Modifikation, Revision und Erweiterung der Analysekategorien.“ Im Hinblick auf die jeweiligen gattungs- und medienspezifischen Besonderheiten gilt es diese Kategorien zu prüfen und weiterzuentwickeln.¹⁵⁰ Diese Forschungsarbeit sieht sich damit der Kategorie der „intermedialen Applikationen und Erweiterungen der Erzähltheorie“ verpflichtet, wobei sowohl Erkenntnisse beispielsweise der rezeptionsästhetisch oder der feministisch orientierten narratologischen Ansätze als auch gänzlich anderer, vorrangig spezifisch kunstwissenschaftlicher, Methoden zur Ergänzung und Modifizierung herangezogen werden sollen. Dies ist zunächst

149 Nünning/Nünning 2002b, S.14. Nünning und Nünning nennen als Protagonisten der Unterkategorie „Narratologie und bildende Kunst“ neben den für die vorliegende Untersuchung wesentlichen Erzähltheoretiker Werner Wolf und Mieke Bal auch Franziska Mosthaf. Sie hat mit ihrer 1999 angenommenen Dissertation „Metaphorische Intermedialität: Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman“ (Trier 2000) einen Beitrag zur intermedialen Forschung unter Verwendung narratologischer Methoden geleistet, jedoch die Malerei literarisch vermittelt und somit also die Literatur selbst in das Zentrum ihrer Arbeit gestellt.

150 Auffällig ist, dass Nünning und Nünning sich bei allem expliziten Interesse an einer Zusammenarbeit der Disziplinen darauf beschränken, RepräsentantInnen anzugeben, die sich sozusagen von den Literaturwissenschaften zu den anderen Disziplinen hinüberbeugen, jedoch auf die Nennung von Wissenschaftlern anderer Disziplinen, die ihren Blick – wenn auch noch wenig konsequent – der Erzähltheorie zugewandt haben, verzichten. Ich denke hierbei u.a. an die bereits erwähnten Wolfgang Kemp und Wendy Steiner.

eine betonte Abgrenzung von der traditionellen Narratologie, die ahistorisch und synchron vorgeht und zu deren Methoden systematische Raster von Analysekatoren eines als statisch und abgeschlossenen verstandenen Erzähltextes zählen; Fragen nach dem Kontext- und Wirklichkeitsbezug sowie nach Werkinhalten werden hierbei ausgeblendet.¹⁵¹ All dies widerspricht den Bestrebungen der historisch und diachron orientierten und primär anwendungsbezogenen Kunstgeschichte, die zudem immer wieder vorgenommene Kategorisierungen hinterfragt, verändert und traditionellerweise weniger Wert auf Allgemeingültigkeit beanspruchende terminologische und methodologische Präzision legt.

Bilanzierend führen Vera und Ansgar Nünning Aufgaben und Ziele der neueren Erzähltheorien in Abgrenzung von der strukturalistischen Erzähltheorie tabellarisch auf. Diese seien hier als entscheidende Prämissen aufgelistet:

Kontextorientierung, Hauptaugenmerk auf offene und dynamische Prozesse, ebenso wie auf Dynamik des Rezeptionsprozesses, Bevorzugung einer ganzheitlichen kulturellen Interpretation und ‚dichten Beschreibung‘, Anwendung des Analyseinstrumentariums im Interpretationszusammenhang, historische, diachrone, interdisziplinäre Ausrichtung und ein interpretatives und evaluatives Paradigma.¹⁵²

151 Nünning/Nünning 2002b, S.22.

152 Vgl. Nünning/Nünning 2002b, S.24.

2 Notwendige Begriffe

2.1 Kunstwissenschaftliche Begriffe

Bereits 1895 unterscheidet Franz Wickhoff in einem Kommentar zur Wiener Genesis drei „Bilderzählformen“ voneinander, die sich jedoch ausschließlich auf Bildsequenzen beziehen.¹⁵³ Manchem erzähltheoretisch orientierten Kunsthistoriker gilt dies immer noch als der „bis heute überzeugendste Versuch zur Systematisierung der Erzählformen in der Kunst“¹⁵⁴, auch wenn er 1947 von Kurt Weitzmann in Frage gestellt und später von Frey und Kluckert differenziert bzw. revidiert wurde¹⁵⁵ und Wolfgang Kemp bemerkt:

„Auf diesen Errungenschaften ist die Kunstwissenschaft sitzengeblieben und hat den gesamten structuralist turn und hermeneutische Ansätze zu einem guten Teil versäumt.“¹⁵⁶

2.1.1 Bilderzählformen

Die wesentliche Unterscheidung der Bilderzählformen besteht in derjenigen zwischen der *komplettierenden Erzählweise* und der *kontinuierenden Erzählweise*. Erstere „führt alles vor Augen, was zu einer Handlung gehört. Aus ihr entwickelt sich die dritte, ‚distinguierende‘ Erzählweise, die Einzelszenen nebeneinanderstellt.“¹⁵⁷ Die *kontinuierende* Erzählweise entsteht laut Wickhoff erst im zweiten Jahrhundert des römischen Kaiserreiches. Charakteristisch für sie ist die Darstellung einer „fortlaufenden Handlung in einheitlichem Zusammenhang“ wie in der Trajansäule oder der Wiener Genesis.¹⁵⁸ Karpf weist darauf hin, dass

„der Unterschied zwischen *kontinuierendem* und *distinguierendem* Erzählstil [nach Wickhoff] nicht zwangsläufig dem zwischen Bilderzyklus

153 Wickhoff, Franz: Römische Kunst (Die Wiener Genesis), Die Schriften Franz Wickhoffs, hrsg. von Max Dvorák, Bd. 3, Berlin 1912.

154 Jäger 1998, S.12. Thomas Jäger führt das Problem der kunstwissenschaftlich vernachlässigten Erzählweisen auf die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zunehmende Konzentration auf das Einzelbild und zu dessen Deutung die Ikonologie zurück.

155 Vgl. zu dieser Diskussion Karpf 1994, S.13-15.

156 Kemp, Wolfgang: Über Bilderzählungen, in: Glasmeier, Michael: Erzählen, Kat. Akademie der Künste, Berlin 1994, S.55-70, hier S. 67. (Kemp 1994)

157 Frank/Frank 1999, S.40.

158 Ebd.

und Einzelbild [entspricht]. Ein Zyklus kann sich aus Einzelbildern zusammensetzen, die ausgewählte Momente einer Handlung zur Darstellung bringen. In diesem Fall ist er dem distinguierenden Erzählstil verpflichtet. Wo aber das Ineinandergreifen der Handlungsmomente durch das 'innere Organisationsprinzip der Bildsprache' zur Anschauung kommt, liegt Wickhoffs 'kontinuierender' Stil vor.¹⁵⁹

Bei dem Versuch, für Wickhoffs Kategorien Beispiele aus der bildenden Kunst der Gegenwart heranzuziehen, stößt man umgehend auf die Schwierigkeit der Vielzahl von Medien und Gattungen, für die die Begriffsbestimmungen in dieser Weise nicht ausreichen bzw. die von Wickhoff nicht berücksichtigt werden (konnten). Als zeitgenössische Beispiele für den distinguierenden Erzählstil wären Lars Arrhenius' *The Man without Qualities* (2001, Abb.1) zu nennen sowie grundsätzlich alle Sorten von Bilderreihen – wie auch manch' filmische Erzählung.

Fast hundert Jahre nach Wickhoff entwickelt Aron Kibédi Varga eine Typologie bildlicher Narration, die sich nach der Anzahl der Szenen in einem Bild gliedert. Varga benennt vier Grundtypen:

1. das monoszenische Einzelbild
2. das pluriszenische Einzelbild (Simultanbild)
3. die Bildreihe aus monoszenischen Einzelbildern und
4. die Bildreihe aus pluriszenischen Einzelbildern (Simultanbildern).¹⁶⁰

Tanja und Hilmar Frank weisen im Zusammenhang mit diesem Schema auf das Problem hin, dass

„es völlig unmöglich (ist), einige der beeindruckendsten narrativen Bildgattungen überhaupt, Flügelaltar und Triptychon, dem Schema zuzuordnen. Um dem Gläubigen die Heilsgeschichte nahezubringen, erzählen die Tafeln des Flügelaltars sowohl mit monoszenischen wie pluriszenischen Einzelbildern, das Ganze aber (zu dem auch Figuraldarstellungen gehören, die überhaupt nicht erzählen) ist grundsätzlich mehr als eine Bildreihe, es ist eine Komposition, die dem Einzelbild mit besonderen, nur dieser Gattung eigenen Mitteln seinen Platz im Ganzen zuweist.“¹⁶¹

159 Karpf 1994, S.14.

160 Kibédi Varga, Aron: Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, in: Wolfgang Harms (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text, DFG-Symposium 1988, Stuttgart 1990, S.356-367, hier S.360-365 (Varga 1990).

161 Frank/Frank 1999, S.41f.

Das hier für die Gegenwartskunst bereits angedeutete Problem besteht also durchaus auch schon für die bildende Kunst früherer Jahrhunderte. Eine solche Typologie kann nur bestimmte Bildtypen erfassen und ist damit nur bedingt als Methode zur Erfassung erzählerischer Möglichkeiten im Bild geeignet (wobei der Bildbegriff so weit wie möglich gefasst wird). Karpf stellt zu dieser Problemstellung fest,

„dass die Kunstgeschichte, nachdem sie ihre Vorbehalte gegen die Darstellung zeithaltiger Handlungen im Bild überwunden hatte, bisher vor allem um eine Klassifizierung von Bilderzählungen anhand formaler Kriterien bemüht war. Bilderzyklen und sog. ‚Simultanbilder‘ wurden in ihrer Differenz zum Idealfall ‚Einzelbild‘ beschrieben, das der Forderung nach Einheit von Raum und Zeit entspricht. [A]m Beispiel der Glasfenster, die in keine der vorhandenen Kategorien passen, lässt sich (...) beobachten, dass die äußeren Darbietungsformen mit den Inhaltsstrukturen der Erzählung zusammenwirken und dass ein ‚Erzählstil‘ durch dieses Zusammenspiel charakterisiert werden muss.“¹⁶²

Solche Überlegungen werfen ein Schlaglicht auf eines der Hauptanliegen der neueren Narratologie, wenn sie auf alle Medien, Gattungen und Formen übertragen werden soll und dafür über rein strukturalistische Methoden hinaus die verschiedensten, der Erscheinungsform und dem Medium der jeweiligen Erzählung angemessenen, analytischen Mitteln einbeziehen muss.

2.1.2 Der „fruchtbare Augenblick“

Lessings „Laokoon“ gehört seit seinem Erscheinen¹⁶³ in der Kunstgeschichtsschreibung wohl zu einem der meistzitierten Texte. Kein kunstwissenschaftlicher Beitrag zum Erzählerischen in der bildenden Kunst kommt ohne den Hinweis auf Lessings Differenzierung der Kunstgattungen aus.¹⁶⁴ Für diese Untersuchung ist vor allem die Überlegung über den „fruchtbaren Augenblick“ entscheidend:

¹⁶² Karpf 1994, S. 79.

¹⁶³ Lessing, G.E.: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und der Poesie (Berlin 1766), in: Lessings Werke, Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, 4. Band, hrsg. von Georg Witkowski, Leipzig und Wien o.J.

¹⁶⁴ Vgl. zu Lessings Laokoon u.a.: Gaehtgens, Thomas W. und Uwe Fleckner (hg): Historienmalerei, Berlin 1966, S. 53ff. Baxmann, Inge und Bernhard Siegert: Das Laokoon-Paradigma, Berlin 2000.

„Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. (...) Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden (...)“.¹⁶⁵

Wie ein abgewandelter Begriff des „fruchtbaren Augenblicks“ nach wie vor von Nutzen und anwendbar sein kann, zeigt Yves Aupetitallot 1997 im Katalog zu „Raconte-moi une histoire. Tell me a Story“ in LE MAGASIN in Grenoble. Er unterscheidet zwischen „narration instantanée, entrelacée, allégorique ou linéaire“¹⁶⁶, also zwischen einer *momenthaften, verwobenen, allegorischen* oder *linearen* Narration. Aupetitallot merkt an, dass sich diese Klassifizierung auf das jeweilige Verhältnis zwischen Werk und Betrachter bezieht. Inwiefern jedoch der Begriff der Allegorie das Verhältnis zwischen Werk und Betrachter beschreibt, bleibt unklar. Auch hier zeigt sich wie so oft bei Versuchen der Kategorisierungen die Schwierigkeit, dass eine der Kategorien ein anderes formales Kriterium erfüllt als die anderen im selben Schema.

Der „fruchtbare Augenblick“ ist zumindest für das Unternehmen, erzählende Kunst aufgrund einer theoretischen Basis beschreibbar zu machen, kaum zu nutzen, denn bei momenthaften Aufnahmen besteht mehr denn je das Problem, auf das Margarethe Jochimsen schon 1979 aufmerksam macht:

„Sicherlich gibt es Arbeiten (...), über deren erzählerischen Charakter man sich streiten kann. (...) Eine exakte Grenzziehung ist hier (...) ebensowenig möglich wie in der Literatur.“¹⁶⁷

Auch Marie-Laure Ryan berücksichtigt den „fruchtbaren Augenblick“ als eine der beiden möglichen Erzählstrategien von unbewegten Bildern und geht dabei

165 Lessing, G.E.: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und der Poesie (Berlin 1766), Abschnitt III, S.35.

166 Aupetitallot, Yves, in: Raconte-moi une histoire. Tell me a Story, Kat. LE MAGASIN, Grenoble 1997, S.22.

167 Jochimsen, Margarethe: Kunstforum International, Bd. 33, 1979, S.7.

auf das damit einhergehende Problem des „Ausfransens“ einer möglichen Geschichte ein:

„The pregnant moment technique is particularly well suited to the presentation of original stories, but the price of narrative autonomy is often a loss of determinacy. A work that defines only one point on the narrative trajectory presents the spectator not with a specific story but with an array of narrative possibilities. Every spectator will plot a different story line through the fixed coordinates of the pregnant moment, and this story tends to fray towards the edges, since the network of possibilities increases in complexity the farther one moves away from the climactic moment.“¹⁶⁸

Der fruchtbare Augenblick wird für den Betrachter höchstwahrscheinlich umso fruchtbarer, je genauer der Betrachter die dem Bild zugrundeliegende Geschichte kennt. Das heißt, dass ein solches Bild nicht unabhängig von dieser Geschichte besteht bzw. dass seine Narrativität nicht gänzlich autonom ist.¹⁶⁹ Im Hinblick z.B. auf Jeff Walls Großbilddias, die nicht auf bekannten Geschichten basieren und dennoch nur einen Augenblick zeigen und zweifellos ein gewisses narratives Potential entfalten, ist die Schlussfolgerung Ryans zumindest fraglich.¹⁷⁰ Das narrative Potential in solchen Bildern wie denjenigen von Wall entfaltet sich proportional zur Beteiligung des Betrachters. Insofern sind sie selbstredend nicht 'autonom', jedoch trifft dies in größerem oder geringerem Maße auf jede Erzählung zu.¹⁷¹

2.1.3 Leserichtung

Im Gegensatz zu literarischen Werken in Sprachen des westlichen Kulturkreises ist es bei Werken der bildenden Kunst nicht selbstverständlich,

168 Ryan, Marie-Laure: Still Pictures, in: Ryan 2004, S.139-144, hier S.140.

169 „(...) their narrativity is not fully autonomous.“, Ebd., S.142. Diese Annahme führt zu einer Vorgehensweise, die der Ikonologie nahekommt.

170 „Schließlich ähneln viele von Walls Großbilddias dem, was der Filmtheoretiker Stephen Heath „narratives Bild“ genannt hat: ‚eine Art statisches Porträt, in dem [der Film] zu einer Einheit wird, auf deren Grundlage er besprochen werden kann.‘ Das heißt, ein Wall-Bild impliziert stets eine Geschichte: eine zeitliche Abfolge von Ereignissen sowie Figuren beziehungsweise Handelnde, die diese auslösen (gleichgültig, ob es sich dabei um Menschen und Tiere, Gegenstände oder Orte handelt).“, King, Homa: Der lange Abschied: Jeff Wall und die Filmtheorie, in: Jeff Wall. Photographs, Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2003, S.118-139, hier S.118.

171 Vgl. hierzu die Überlegungen zu Werner Wolfs Ausführungen zum Narrativierungspotential in Kunstwerken in Abschnitt 3.

dass der Betrachter das Werk von links nach rechts liest, Zeichen für Zeichen, wie es ihm der Autor vorgegeben hat; verschiedene Leserichtungen sind möglich. Bei der Bildbeschreibung besteht die Konvention im Erschließen eines Gemäldes von unten/„vorne“ nach oben/„hinten“. Dies kann zum einen nur bei gegenständlichen bzw. szenischen Darstellungen sinnvoll sein, und zum anderen lässt es keinerlei Aufschluss über die Blickrichtungen im Bild zu. Der Maler hat durch Komposition und Malweise die Möglichkeit, den Betrachter gleichsam in und durch sein Bild hindurch und wieder hinauszuführen, wobei er nicht an bestimmte Vorgaben gebunden ist. Dass die Möglichkeit besteht, diesen Richtungshinweisen nicht zu folgen oder sie vielleicht gar zu übersehen, steht außer Frage. In der Literatur muss der Betrachter dem Verlauf der Buchstaben folgen; durch ein Hin- und Herspringen würde die Geschichte höchstwahrscheinlich unverständlich werden, während das Schweifen des Blickes über ein Bild bereits vom Maler intendiert sein könnte. Bei der Betrachtung eines Gemäldes ist sowohl die Konzentration auf ein Detail als auch der Blick auf die Gesamtheit des Werkes möglich, ebenso wie ein Zurückkehren von einer Stelle im Bild zu einer anderen. Insofern bedeutet der Begriff der Linearität in der bildenden Kunst etwas anderes als in der Literatur, ebenso wie die Behandlung von Zeit notwendigerweise völlig anders behandelt werden muss.¹⁷²

Dass es sich in plastischen Werken und Installationen und im Film bzw. Video anders mit der Leserichtung verhält, vereinfacht die Problemlage nicht. Der Film schreibt die Leserichtung strikt vor, indem Bilder aneinandergereiht werden, die der Zuschauer nur in der vorgegebenen Folge rezipieren kann.¹⁷³

Ein Film hat eine bestimmte Länge¹⁷⁴ und damit Anfang und Ende, die zumeist

172 Vgl. zum Problem der Zeit im Bild u.a.: Gombrich, Ernst H.: Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst, in: ders.: Bild und Auge, Stuttgart 1984; von Hülsen-Esch, Andrea, Hans Körner und Guido Reuter: Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Köln 2003; Kemp, Wolfgang: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, S.62-89, in: Kemp 1989.

173 Innerhalb der einzelnen *frames* jedoch erfolgt die Leserichtung, ähnlich wie im Gemälde, wieder weniger autoritär.

174 Bei Spielfilmen gibt es zudem so etwas wie eine Norm-Spiellänge von 90 Minuten, innerhalb derer die Geschichte Platz finden muss.

deutlich durch einen Vorspann und einen Abspann o.ä. (klassischerweise nach der Einblendung „The End“) angegeben werden. Die Dauer der Betrachtung ist für alle Zuschauer gleich lang.¹⁷⁵

Skulpturen erfordern meist die körperliche Bewegung des Betrachters: Anders als das Gemälde ist die Plastik nicht in ihrer Gesamtheit zu erfassen; ein Teil wird, je nach Blickwinkel, immer unsichtbar sein. Im Unterschied zum Film ist hierbei wie im Gemälde die Leserichtung lenkbar, jedoch nicht festzulegen. Am Beispiel von Bonnie Colluras narrativ-verrätselnder Plastik *Triad* (1998, Abb.2) wird diese Offenheit augenfällig; um alle in der Skulptur enthaltenen Szenen sehen zu können, ist es erforderlich, das Kunstwerk zu umschreiten. Welche Richtung der Betrachter dabei einschlägt, bleibt ihm überlassen. Es ist anzunehmen, dass sich mit der jeweiligen Reihenfolge der Wahrnehmung andere narrativen Zusammenhänge ergeben, sofern sie sich überhaupt einstellen.

Bei vielen zeitgenössischen Installationen steht die körperliche Erfahrbarkeit im Zentrum. Die Künstler nutzen die Möglichkeit, einen Parcours vorzugeben oder aber die einzuschlagende Richtung für den Betrachter offen zu lassen; eine Kontrolle der Blickrichtung ist im einen wie im anderen Fall zumindest schwierig. Ein Beispiel für eine solche Installation ist Rachel Harrisons *Perth Amboy-Serie* (2001, Abb.3).

Diese polyformen Leserichtungen müssen noch ergänzt werden durch Spielarten der Internet-Erzählkunst, die durch ihr mitunter hohes Maß an Rezipientenbeteiligung eine noch größere Veränderung der Wahrnehmungsrichtung erreicht. Dies wirkt sich unmittelbar auf Inhalt und

175 So spielt die Bedeutung von „Anfang und Ende“ notwendigerweise in der Filmnarratologie eine große Rolle: „Erzählen bedeutet, einen eigenen gestalteten (...) *Kosmos* zu schaffen, etwas durch Anfang und Ende als in sich *Geschlossenes* zu begrenzen und zu strukturieren. (...) Deshalb gewinnen *Anfang und Ende* für den Werkcharakter eine zentrale Bedeutung, deshalb sind sie für das Erzählen als Schaffung eines fiktionalen Raumes zentral. In jedem Anfang ist immer auch schon das Ende mit vorweggenommen, wird auf ein Ende hin erzählt.“ (Hickethier 2001, S.111) In der Auseinandersetzung mit Narration in statischen Medien und auch angesichts von fragmentierten und konsequent nicht-linearen Filmen muss die Bedeutung von Anfang und Ende bei der Betrachtung narrativer bildender Kunst zumindest als weniger relevant angenommen werden.

Zeit der Erzählung aus, so beispielsweise in Olia Lialinas *My boyfriend came back from the war* (1996, Abb.4). Zudem sind in allen Gattungen und Medien Ausnahmen zu finden, wie beispielsweise das ‚erlaubbare‘ Bild, dessen schiere Größe das Erfassen auf einen Blick verhindert und ein allmähliches Sehen im Gehen erfordert. Beispiele dafür sind Sam Taylor-Woods mehrere Meter lange Fotografie *Five Revolutionary Seconds* (1996, Abb.5) oder Florian Merkels großformatiges Wandgemälde *Ruhm und Schönheit* (2002, Abb.6 a,b). Beide Arbeiten sind in ihrer Gänze nur zu erfassen, indem der Betrachter sie abschreitet. In der Skulptur bildet das Relief eine Ausnahme. Beim Film muss bedacht werden, dass es heutzutage mit dem DVD-Player möglich ist, ohne weiteres von Punkt zu Punkt in der Geschichte und wieder zurückzuspringen. Die Video-Installation mit mehreren *screens* bietet zwar jeweils Bilder in einer festgelegten Reihenfolge, der Betrachter aber kann wählen, wann er welchen Film anschaut. Exemplarisch für diese Mischform aus Film und Installation sei hier an Shirin Neshats Video-Installation *The Shadow under the Web* (1997, Abb.7) erinnert, in der sich der Betrachter zwischen vier Projektionswänden mit vier verschiedenen Filmsequenzen befindet und sich immer wieder neu entscheiden muss, welcher Bilderfolge er seine Aufmerksamkeit zuwendet.

So zeigt sich hier noch einmal, dass eine kunstwissenschaftlich und zeitgenössisch begründete erzähltheoretische Untersuchung bildender Kunstwerke Aspekte berücksichtigen muss, die für die Literaturwissenschaften weitgehend ohne Belang sind, sich jedoch in der bildenden Kunst unmittelbar auf die Form des Erzählens auswirken. Die Notwendigkeit einer intermedialen Erzähltheorie wird hier besonders evident.

2.1.4 Bildtext

Gegenstand der Narratologie ist der Text. Gegenstand der Kunstwissenschaft ist das Bild. Wolfgang Kemp hat auf kunsthistorischer Seite mit „Der Text des Bildes“¹⁷⁶ sozusagen auf begrifflichem Wege das Bild zu einem möglichen

¹⁷⁶ Kemp 1989.

Gegenstand der Narratologie gemacht. Im selben Band verwendet Felix Thürlemann den Begriff des *Bildtextes* im Unterschied zur *Textillustration*, als die ein erzählendes Bild oft immer noch – gerade bei der ikonologisch geprägten Untersuchung – verstanden wird. Als entscheidend für diese Untersuchung sei hier die Passage aus Felix Thürlemanns Aufsatz „Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung“ wiedergegeben, die dem im folgenden verwendeten Textbegriff zugrunde liegt:

„[W]ir [werden] von einer Konzeption ausgehen, die dem bildnerischen Werk einen autonomen Status, und zwar den Status eines *Textes* zuspricht, wir postulieren für das bildnerische Werk – im folgenden *Bildtext* genannt – grundsätzlich die gleiche Autonomie als primärer Erzeuger von Bedeutung wie für den Sprachtext. Eine solche Konzeption setzt voraus, dass sich die konkrete Analyse auf Elemente eines bedeutungsanalytischen Modells abstützen kann, das – im Gegensatz zur Ikonologie – fähig ist, die genuinen bedeutungskonstitutiven Prozesse in methodisch kontrolliertem Vorgehen nachzuvollziehen. (...)

Die Auffassung des Bildtextes muss als eine *relative* verstanden werden. Sie schließt die Existenz von bedeutungstragenden Bezügen zu anderen Texten, bildlicher oder sprachlicher Natur, nicht aus. Solche *intertextuellen* Bezüge setzen aber den Textstatus der verglichenen Einheiten voraus und müssen nicht im Sinne einer inhaltlichen Abhängigkeit von einer Vorlage artikuliert sein. (...)

Es soll auch nicht bestritten werden, dass – gerade in der abendländischen Kultur – dem Schöpfer von Bildwerken häufig die Aufgabe zufällt, Inhalte zu gestalten, als deren kanonische Manifestationsform der sprachliche Text gilt. Dieser Primat des Sprachtextes vor dem Bildtext ist aber ein Phänomen des sozialen Gebrauchs und stellt den Textstatus des Bildes, die Möglichkeit, dass dieses für sich Bedeutung hervorbringt, grundsätzlich nicht in Frage.“¹⁷⁷

Ob und mit welchen spezifischen Möglichkeiten visuelle Kunst in der Lage ist, eigenständig zu erzählen, ist die entscheidende Frage. Einige der Möglichkeiten konnten schon in einem kurzen Blick auf die narrativen Formen in der bildenden Kunst angedeutet werden. Es ist zu hoffen, dass die in den folgenden Kapiteln vorgenommenen Einzelanalysen neue Erkenntnisse bezüglich der erzählerischen Bandbreite visueller Kunst hervorbringen, denn laut Frank gilt:

177 Thürlemann, Felix: Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol.19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini, in: Kemp 1989, S.89-115, hier S.90f. (Thürlemann 1989).

„Soll bildende Kunst mehr sein als bloßes Vehikel der dominanten Erzähltexte der humanistisch-christlichen Tradition, so muß ihre autonome Bedeutungskonstitution vor allem als eigene Erzählfähigkeit erwiesen werden. Nur die Erzählfähigkeit bildender Kunst kann deren bedeutungskonstitutive Kraft gerade dort erweisen, wo sie bisher der Literatur untergeordnet war. (...) Die Erforschung der Erzählfähigkeit bildender Kunst reicht daher ins Zentrum des Selbstverständnisses der Kunstwissenschaft.“¹⁷⁸

2.1.5 Unbestimmtheitsstellen

In Beschreibungen von visuellen Geschichten der Gegenwart weisen Kunsthistoriker gern darauf hin, dass die erzählten Geschichten „Wichtiges aussparen“ oder von einem Ereignis zum nächsten ‚springen‘ würden.¹⁷⁹ Im Gegensatz zu den Literaturwissenschaften, in denen man Auslassungen nach Wolfgang Iser *Leerstellen* nennt¹⁸⁰ und auch den Begriff der *Ellipse* verwendet, der Filmtheorie, die von *sutures* und verschiedenen Schnitttechniken spricht, und der Rezeptionsästhetik, die den Begriff der *Unbestimmtheitsstelle* geprägt hat¹⁸¹, „[übernimmt] man [diesen Begriff] nur mit Zögern (...) in die kunsthistorische Terminologie“.¹⁸² Ein Überblick über die Konzepte der *Leerstelle* zeigt, dass sie disparat und unter sehr unterschiedlichen Aspekten entwickelt wurden. Die Leerstelle „wird unterschiedlich definiert und bekommt verschiedene Funktionen zugeschrieben; so etwa im Rahmen assoziationspsychologischer Ansätze, wirkungsästhetischer Überlegungen, politisch-aufklärerischer oder propagandistischer Vorhaben und auch im Zusammenhang

178 Frank/Frank 1999, S.43.

179 Vgl. als aktuellstes Beispiel Heinrich, Christoph: Nachwort, in: Geschichtenerzähler, Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2005, S.57-59: „Eine jüngere Generation zeigt Ansätze des Narrativen und reflektiert in ihren Werken über die Möglichkeit, mit bildnerischen Mitteln eine Geschichte zu erzählen – oder eben auch die Unmöglichkeit, dies zu tun. (...) Vor unseren Augen entwickeln sich seltsam offene Short Storys, rohe behauene Fragmente von Erzählungen (...). Das Rauschen des kontinuierlichen Stroms von Geschichten und Storys, wie er durch die elektronischen Medien rauscht (...), bildet den Hintergrund für Erzählungen, die nicht linear, sondern assoziativ und analytisch gebrochen sind.“ (S.57f.).

180 Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976.

181 Vgl. u.a. Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1972 (1. Auflage 1931) und ders.: Ontologie der Kunst, Tübingen 1962, S.236-245.

182 Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Kemp 1992, S.307-332, hier S.313.

der ästhetischen Avantgarde-Theorie.“¹⁸³ Das Wesentliche an der visuellen Metapher der *Leerstelle* oder *Unbestimmtheitsstelle* ist, „dass sie auf der Grundannahme, dass jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist“, beruht.¹⁸⁴ „Eine Leerstelle lässt sich grob definieren als eine versteckt oder offen markierte Abwesenheit.“¹⁸⁵ Sie ist die Stelle, an der sich die Vorstellungen und Fantasien des Betrachters entfalten können und sollen. Klassische Beispiele aus der Literaturgeschichte sind Effi Briests Strandspaziergänge und Madame Bovarys Kutschenfahrt, während derer wohl ähnliches geschieht, dies aber in beiden Fällen unausgesprochen bleibt.¹⁸⁶ Hierfür trifft Kemps Feststellung zu:

„Wenn das ‚Eigentliche‘ ausgelassen wird, dann geht es um mehr als um Trick, Spannung, Schock oder um formales Experiment. Das Unsagbare verweist auf Tabus und Konventionen.“

Andererseits aber:

„Die Regeln, die sein Aussprechen verhindern, können so harmlos sein, wie das Gebot der Untertreibung oder Selbstironie.“¹⁸⁷

Als Motivation für eine Auslassung ist also vieles – oder alles – denkbar: „Trick“, Dramaturgie, Komik, Konvention usw. *Leerstellen* „sind historisch variabel und orientieren sich am hermeneutischen Niveau.“¹⁸⁸ Das bedeutet, dass eine vom Autor/Regisseur/Künstler wohlbedacht gesetzte Unbestimmtheitsstelle womöglich Jahre nach seiner Entstehung vom Rezipienten nicht mehr wahrgenommen wird.

„Es geht nicht darum, dass Zuschauer oder Leser an bestimmten dafür vorgesehenen Stellen intendierte Reaktionen zeigen. (...) Vielmehr ist eine Leerstelle keine ontologische Größe, sondern bestimmt sich selbst aus der Lektüre. Dort, wo der Leser oder die Leserin auf eine Unbestimmtheit reagiert, i s t eine Unbestimmtheitsstelle.“¹⁸⁹

183 Kimmich, Dorothee: Die Bildlichkeit der Leerstelle, in: Adam, Wolfgang, Holger Dainat, Gunter Schandera: Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung?, Heidelberg 2003, S.319-39, hier S.321.

184 Kemp 1992, S.313.

185 Dotzler, Bernhard: Leerstellen, in: Bosse, Heinrich und Ursula Renner (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg 1999, S.211-230, hier S.213.

186 Theodor Fontane: Effi Briest. Gustave Flaubert: Madame Bovary.

187 Kemp 1989, S.76.

188 Kimmich, S.323.

189 Ebd.

Diese Annahme, der hier nicht widersprochen werden soll, birgt die Schwierigkeit in sich, dass eine *Unbestimmtheitsstelle* nicht mehr etwas ist, was vom Künstler bewusst eingesetzt wird, um den Betrachter einzubeziehen, sondern sozusagen eine vom Betrachter festgelegte Position, die sich letztlich auf seinem Wissen oder seinen kognitiven Fähigkeiten gründet.¹⁹⁰ Dies würde bedeuten, dass die *Unbestimmtheitsstelle* nicht zweifelsfrei als vom Künstler eingesetztes Mittel gelten und dementsprechend nicht als solches in der Interpretation des Werkes behandelt werden könnte.¹⁹¹ Ein weiteres Problem stellt der Umstand dar, dass eigentlich nichts lückenlos, also ohne Unbestimmtheit, dargestellt oder erzählt werden kann; es muss immer etwas ausgespart werden.¹⁹² Aber ab wann spricht man von einer *Leerstelle*? Ebenso schwierig ist es, bei einer Abfolge von Bildern zu entscheiden, was als ein notwendiges *Intervall* zwischen den einzelnen Bildern zu bezeichnen ist und was als eine *Unbestimmtheitsstelle*.¹⁹³ Erst die Anwendung in der Werkanalyse wird hier Klarheit bringen können. In den im zweiten Hauptteil folgenden Anwendungskapiteln muss sich zeigen, ob mit diesen Definitionen und Annahmen *Unbestimmtheitsstellen* bzw. *Leerstellen* identifiziert und angemessen in ihren jeweiligen Funktionen gedeutet werden können.

190 Walter Erhart und Sigrid Nieberle benennen die Problematik wie folgt: „Die mit der Rezeptionsästhetik angebrochene Herrschaft und Befehlsgewalt des Lesers scheint sich dabei in die gänzlich grenzenlos gewordene Freiheit eines Benutzers verwandelt zu haben, dessen Sorglosigkeit und Souveränität im Umgang mit Texten und Medien heute vielleicht eine Provokation für die Rezeptionsästhetik darstellen könnte.“ Es gebe eine „Transformation jenes Raumes, der sich einst für den ‚Leser‘ geöffnet hat und der nun als Terrain eines noch weitgehend undefinierten u s e r neu zur Verfügung steht.“ (W. Erhart und S. Nieberle: Von der Meistererzählung zur Leerstelle. Zum Stand der Rezeptionsästhetik in einer Medienkulturwissenschaft, in: Wissenschaft und Systemveränderung: Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung?, hrsg. von Wolfgang Adam, Holger Dainat, Gunter Schandera, Heidelberg 2003, S.341-355, S.343f.)

191 Erhart und Nieberle führen für den Rezipienten im Internet den Begriff des ‘wreader’ ein, “einem Amalgam aus writer und reader“, um diesen Verschmelzungen von Autor und Leser Rechnung zu tragen. Erhart/Nieberle, S.352.

192 Überlegungen hierzu später bei der Analyse von William Kentridges Werk in Abschnitt 2.2 im III. Kapitel.

193 Zudem unterscheidet Wolfgang Kemp „[a]us Gründen der Klarheit (...) – für die Bilderzählung – zwischen zwei Klassen von Leerstellen (...): zwischen inneren und äußeren. Die innere Leerstelle markiert eine bedeutsame Auslassung im bildinternen Kommunikationszusammenhang; die äußere will ich hier auch Ellipse nennen und verstehe darunter die besondere Art von Intervall zwischen zwei Bildern, die als Auslassung signifikant ist.“ (Kemp 1989, S.76)

2.2 Die Übertragung erzähltheoretischer Begriffe auf die bildende Kunst

Eingedenk des bereits konstatierten inflationären Gebrauchs des Etiketts ‚narrativ‘ in Bezug auf bildende Kunstwerke ist eine Festlegung des Begriffes unumgänglich. Die auf den sprachlichen Text bezogene Definition von Martinez/Scheffel soll hier als Grundlage benutzt werden, um das Ziel einer klar umrissenen Festlegung von Begriffen wie *erzählend* oder *narrativ* und deren Zurückführung zu ihrer bestimmungsgemäßen Anwendbarkeit zu erreichen:

„Wir nennen einen Text erst dann narrativ, wenn das dargestellte Geschehen nicht nur Geschehnisse enthält, sondern auch von Handlungen menschlicher oder anthropomorpher Agenten (mit)verursacht wird. Das Verwittern eines Gesteins oder Wolkenbildungen am Himmel kann man nicht in einem normalen Sinn des Wortes ‚erzählen‘ – es sei denn, man anthropomorphisiert das Geschehen und verleihe ihm so die intentionale Qualität von Handlungen.“¹⁹⁴

Übertragen auf ein Werk der bildenden Kunst heißt dies, dass ein abstraktes Gemälde *per definitionem* nicht narrativ sein kann. Ein Werk wie Yves Kleins *Monochrom Blau (IKB 73)* also kann demnach nicht als erzählend gelten.¹⁹⁵ Das schließt keinesfalls aus, dass auf einer anderen, beispielsweise intuitiven, Ebene dieses Werk als erzählend rezipiert wird, unter analytischen Gesichtspunkten jedoch spielt dies (vorerst) keine Rolle.

Matias Martinez und Michael Scheffel haben eine grundlegende Einführung in die Erzähltheorie vorgelegt.¹⁹⁶ Darin wird nicht nur ein systematischer Überblick über die narratologische Textanalyse gegeben und damit über die verschiedenen erzähltheoretischen Positionen, sondern auch ein kleines Begriffslexikon geboten, das sich als Arbeitsinstrument für die literaturwissenschaftliche Textuntersuchung empfiehlt.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Martinez/Scheffel 2003, S.120.

¹⁹⁵ Hiermit widerspreche ich Mieke Bal, die in ihrem sehr aufschlussreichen Text *Second-Person-Narrative* von 1996 am Beispiel von David Reeds Gemälde #275 einen anderen Zugang zu diesem komplexen Thema wählt.

¹⁹⁶ Martinez/Scheffel 2003.

¹⁹⁷ Ebd., S.186-192.

Im folgenden werden auf der Grundlage von Martinez/Scheffel erzähltheoretische Begriffe eingeführt und kurz erläutert. Da das besondere Interesse hier ihrer Nutzbarkeit für die Beschreibung von Werken der bildenden Kunst gilt, orientiert sich die Auswahl der Begriffe ebenfalls daran. Um einen ersten Eindruck der Verwendungsmöglichkeiten zu gewinnen, werden die erzähltheoretischen Begriffe mit anschaulichen Beispielen aus der bildenden Kunst, mit *Bildtexten*, verknüpft. Damit kann zum einen bereits die Relevanz der literatur-wissenschaftlichen Erkenntnisse für eine kunstwissenschaftliche Betrachtung aufgezeigt werden; zum andern wird auf diese Weise die Brücke geschlagen zwischen dem theoretischen Teil dieser Arbeit und dem sich anschließenden praktischen Teil.

Bei der Betrachtung einer, in welchem Medium auch immer erscheinenden, Geschichte gilt es, verschiedene Ebenen zu unterscheiden. Einfach formuliert müssen zwei Dinge getrennt voneinander untersucht werden: das *Erzählen* und das *Erzählte*.¹⁹⁸ Dies findet in der Kunstwissenschaft seine Entsprechung in der Unterscheidung zwischen *Form* und *Inhalt*. Genauso jedoch wie es bei einer Werkbeschreibung bisweilen unmöglich ist, einen Gegenstand oder eine Figur zu benennen, ohne zugleich die Art und Weise ihrer Darstellung wenigstens zu erwähnen bzw. eine Stil-, Modus- oder Gattungsanalyse unabhängig voneinander durchzuführen¹⁹⁹, so fällt es auch bei einer literarischen Narration mitunter schwer, solch eine Trennung vorzunehmen. Für eine strukturierte Untersuchung erzählerischer Vorgehensweisen scheint dies aber unerlässlich.

Martinez/Scheffel unterscheiden entsprechend zwischen der *Darstellung* auf der einen Seite und der *Handlung* und der *erzählten Welt* (*Diegese*²⁰⁰) auf der

198 Martinez und Scheffel nennen dies schlicht, aber anschaulich „das ‚Wie‘“ und „das ‚Was‘“ bzw. *Darstellung* und *Handlung*. Dies scheint ein befriedigender Ausweg aus dem Dickicht der verwirrenden Vielfalt von Begrifflichkeiten innerhalb der Narratologie zu sein.

199 Vgl. zu Fragen der Gegenstandsdeutung in der Kunstgeschichte z.B.: Hans Belting (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1988.

200 „Der Terminus Diegese ('diégèse') wurde 1951 von Etienne Soriau in die Filmtheorie eingeführt zur Bezeichnung der im Film dargestellten Welt. Gérard Genette übernahm ihn 1972 in die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie als 'das raumzeitliche Universum der Erzählung' (Genette, *Erzählung*, S. 313). Soriaus und Genettes 'Diegese' darf nicht mit dem

anderen, die sie aufgrund der formalistischen bzw. strukturalistischen Termini wie *fabula* und *sjuzet* (Tomaševskij) bzw. *histoire* und *discours* (Todorov) entwickeln und die einander „ähneln (...), aber nicht bedeutungsgleich“ sind.²⁰¹

Den Bereich der *Handlung* unterteilen Martinez/Scheffel in die vier Elemente

- *Ereignis* (Motiv): „die elementare Einheit eines narrativen Textes im Bereich der Handlung“
- *Geschehen*: „Auf einer ersten Integrationsstufe erscheinen Ereignisse zu einem Geschehen aneinandergereiht, indem sie chronologisch aufeinander folgen.“
- *Geschichte*: „Das Geschehen (...) wird zur Einheit einer Geschichte integriert, wenn die Ereignisfolge (...) auch einen kausalen Zusammenhang aufweist“
- *Handlungsschema*: „aus der Gesamtheit der erzählten Ereignisse abstrahiertes, globales Schema, das nicht nur für den einzelnen Text, sondern für ganze Textgruppen (z.B. Gattungen) charakteristisch sein kann. Durch die Integration in ein Handlungsschema erhält die Geschichte eine abgeschlossene (Anfang, Mitte, Ende) und sinnhafte (z.B. archetypische) Struktur.“²⁰²

Angewandt auf Hogarths *Marriage A-la-Mode* (Abb.8a-f) als Beispiel aus der bildenden Kunst bedeutete dies, dass das *Ereignis* oder *Motiv* der Bilderserie die Ehe eines Sohnes des Earls von Squander mit der Tochter eines Kaufmannes ist. Das *Geschehen* der Reihe umfasst die Eheschließung, ein gemeinsames Frühstück der Eheleute, das Erkranken des Ehemannes (Ehebruchsszene), eine Gesellschaft im Salon der Ehefrau, Ehebruch, Kampf zwischen Ehemann und Liebhaber und Tod des Ehemanns, schließlich Selbstmord der Ehefrau. Die *Geschichte* ließe sich wie folgt darstellen: Weil die aus finanziellen Gründen geschlossene Ehe der Vermählten unglücklich ist, betrügen sie einander. Dies führt nicht nur dazu, dass der Mann an einer Geschlechtskrankheit erkrankt, sondern letztlich auch stirbt, bedingt durch eine Stichverletzung des Rivalen. Die Verurteilung des Liebhabers zum Tode veranlasst die Frau dazu, sich umzubringen. Das *Handlungsschema* schließlich

Begriff der *Diegesis* verwechselt werden, mit dem Platon (...) generell die dichterische Rede bezeichnet. (...)“, Martinez/Scheffel, Fußnote 4, S.23.

201 Martinez/Scheffel 2003, S.23.

202 Ebd., S.25.

könnte benannt werden: Durch unlautere Gründe motivierte Handlungen führen zu Verfall und Tod.²⁰³

Die *Darstellung* umfasst die beiden Aspekte *Erzählung* und *Erzählen*.²⁰⁴ Die *Erzählung* wird definiert als „die erzählten Ereignisse in der Reihenfolge ihrer Darstellung im Text“, während das *Erzählen* „die Präsentation der Geschichte und die Art und Weise dieser Präsentation in bestimmten Sprachen, Medien (...) und Darstellungsverfahren“ bezeichnet. Im Falle von *Marriage A-la-Mode* deckt sich die *Erzählung* mit der *Geschichte*, da sich der Erzähler für eine chronologische Darstellung der Geschichte entschieden hat.

Es ist anzunehmen, dass auf der Ebene des *Erzählens* in bildenden Kunstwerken, also bei der Untersuchung von Medium, Form und Stil, die Kunstwissenschaften nach wie vor das angemessene Instrumentarium bereitstellen.²⁰⁵

Ferner betrifft die *Darstellung* folgende Aspekte:

- Umfang der Erzählung
- Erzähltempus
- Reihenfolge der erzählten Ereignisse in der erzählerischen Darstellung
- Situation und Perspektive des Erzählens
- Gestaltung des Verhältnisses von Erzähler und Leser/Betrachter/Zuhörer
- Stil.²⁰⁶

Angewendet auf narrative Formen in bildenden Kunstwerken ist der Umfang einer Narration voraussichtlich von geringster Bedeutung, nicht zuletzt deshalb, weil der Umfang – außer im zeitlichen Medium des Videos oder Films – unterschiedlichster Kunstwerke wie Malerei, Skulptur, Fotografie oder Installation kaum in Relation zueinander zu setzen ist.

203 Dieses Handlungsschema ist charakteristisch für Hogarths bevorzugte Gattung der satirisch-moralisierenden Stücke.

204 Martinez/Scheffel 2003, S.25.

205 Der Frage, wie die erzähltheoretischen und kunstwissenschaftlichen Methoden miteinander verbunden werden können, widmet sich Abschnitt 3 dieses Kapitels.

206 Vgl. Martinez/Scheffel 2003, S.29.

Unter den Aspekt des Umfangs fallen auch die in der Literaturwissenschaft viel benutzten Begriffe der *Erzählzeit* und *erzählten Zeit* (nach Günther Müller²⁰⁷). Die Zeitspanne der erzählten Handlung kann in einer auf Bildern basierenden Erzählung genauso wie bei einer literarischen Narration – in den meisten Fällen – auf mehr oder weniger bestimmte Art und Weise gemessen werden (z.B. die Länge einer Busfahrt, eines Lebensjahres oder einer Liebesbeziehung). Für die *Erzählzeit*, also die Zeit, die zur Darstellung der Geschichte gelangt, gilt es allerdings die verschiedenen medialen Bedingungen zu beachten.²⁰⁸

Eine Darstellung des *Erzähltempus* (die Zeit, in der die Narration angesiedelt ist, das heißt Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft) spielt in der bildenden Kunst ebenfalls eine untergeordnete Bedeutung, denn eine Zeitform im Sinne eines Präteritums oder Präsens lässt sich kaum anders als sprachlich ausdrücken. Wird eine Skulptur oder Installation immer als gegenwärtig wahrgenommen oder eine Fotografie oder ein Film grundsätzlich erst einmal als Dokumentation von etwas, als eine Aufnahme dessen, was *gewesen* ist? Obwohl dieser Aspekt nicht von vorrangiger Bedeutung für die Deutung einer Erzählung zu sein scheint, soll er zumindest nicht unberücksichtigt bleiben und auch bei den in den folgenden Kapiteln vorgenommenen Bildbetrachtungen nicht vergessen werden.²⁰⁹ Über die Lektüre von narrativen Texten schreiben Martinez/Scheffel:

„Wer narrative Texte liest, tut etwas scheinbar Paradoxes, denn er nimmt das dargestellte Geschehen zugleich als offen und gegenwärtig und als abgeschlossen und vergangen auf. Vergangen erscheint das Geschehen, insofern es von Anfang an als abgeschlossenes Ganzes aufgefasst (...) wird, als chronologische Gestalt, in welcher bereits der Anfang sinnhaft auf das Ende bezogen ist. Als gegenwärtig und offen nimmt der Leser das Geschehen auf, insofern er die Figuren als in das Geschehen der erzählten

207 Müller, Günther: Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze, Tübingen 1968, S.247-268.

208 Siehe hierzu den nächsten Abschnitt „Ordnung, Linearität, Dauer“.

209 In seinen Überlegungen zu Möglichkeiten der Bilderzählungen fragt auch Wolfgang Kemp: „wie kann ein Bild Vergangenheit sein? Bilder sind Gegenwart mit Verweisen auf das, was vorausging, und das, was kommen wird.“ Kemp 1989, S.81.

Welt verstrickte Personen versteht und ihre Agentenperspektive nachvollzieht.“²¹⁰

Diese Überlegung auf narrative Gemälde anzuwenden, fällt leicht. Muss das Geschehen auf dem Bildträger zwar ein vergangenes sein, da es schon bildlich festgehalten wurde, so bindet seine Rezeption es in die Gegenwart des Betrachters ein. Dasselbe gilt, soweit dies an diesem Punkt festzulegen ist, auch für andere Medien wie Fotografie, Plastik oder Film.²¹¹ Eine explizite Markierung der Narration als vergangen oder zukünftig ist in der bildenden Kunst jedoch nur durch Requisiten wie Kleidung oder Kulisse – durch *Zeitzeichen* – denkbar.

Der *Reihenfolge* der erzählten Ereignisse innerhalb einer narrativen Einheit ist auch in der Kunstwissenschaft und –kritik schon viel Aufmerksamkeit zuteilgeworden. Dass zeitgenössische Künstler ‚nicht mehr‘ chronologisch und linear erzählen, ist eine weitverbreitete Auffassung in der Kunstwissenschaft geworden. So schreibt Stephanie Rosenthal 2002:

„Vielfach erzählen die Künstler nicht mehr linear, chronologisch oder logisch.“²¹²

Diesen Aspekt mit seinen Voraussetzungen und Konsequenzen näher zu untersuchen, ist eines der Hauptanliegen dieser Arbeit. Ein anderes Anliegen ist, die Situation und Perspektive des Erzählens und der Gestaltung des Verhältnisses von Erzähler und Leser/Betrachter/*user* zu beleuchten. Letzteres scheint umso wesentlicher für ein Verständnis von Anwendung und Bedeutung narrativer Strukturen in der bildenden Kunst angesichts der anhaltenden Diskussionen um die Funktionen und Aufgaben des Betrachters *innerhalb* des Werkes, entsprechend der Entwicklung der neuen Medien und ihrer Möglichkeiten der Einbeziehung des Rezipienten.

210 Martinez/Scheffel, S.119.

211 Ausnahmen bilden jedoch *live* erzählte Geschichten sowie interaktive Werke, in denen der Rezipient selbst zum Protagonisten wird.

212 Rosenthal, Stephanie: Der Faden ist gerissen, in: Stories, Haus der Kunst, München und Köln 2002, S.8.

2.2.1 Ordnung, Linearität, Dauer

Für die Reihenfolge im sprachlichen, narrativen Text stellen Martinez/Scheffel fest:

„Ungeachtet aller Versuche, die Gleichzeitigkeit von Geschehen abzubilden (...), ist für jeden narrativen Text ein zeitliches Nacheinander konstitutiv. Das gilt sowohl für das Erzählen (wegen der unvermeidlichen Linearität sprachlicher Äußerungen) als auch für das Erzählte (das *per definitionem* einen zeitlichen Verlauf darstellt).“²¹³

Was für die Literatur eine Selbstverständlichkeit darstellt, ist in der bildenden Kunst durchaus nicht immer zutreffend: Linearität, die für sprachliche Äußerungen konstitutiv ist, ist bei visuellen Aussagen nur eine Form der Darstellung, keine Notwendigkeit.²¹⁴ Diese Möglichkeit nutzen Künstler nicht erst in jüngster Zeit ganz bewusst, sondern auch und gerade in der Kunst früherer Jahrhunderte, man denke an die *pluriszenischen* Darstellungen des Mittelalters, beispielsweise an das ob seiner konsequenten und eigenwilligen Nicht-Linearität hierfür besonders beachtenswerte kölnische Andachtsbild *Szenen aus der Heilsgeschichte* (entstanden um 1370-1380, Abb.9) oder an den klassischen Typus des Historienbildes, in dem monoszenisch ein Handlungsverlauf indiziert wird, wie z.B. in Karl von Pilotys *Gründung der Liga durch Herzog Max I. von Bayern (1609)* (um 1850, Abb.10). Anders als sprachliche Kunst kann visuelle Kunst sowohl ‚Stück für Stück‘ als auch auf einen Blick erfasst werden.²¹⁵ Noch einmal sei an Lessings „fruchtbaren Augenblick“ erinnert. Die Zeitlichkeit muss also bei der Betrachtung visueller Narrationen unter anderen Prämissen als bei literarischen Narrationen behandelt werden: Linearität ist nur eine Möglichkeit.

Deshalb ist der Unterschied zwischen *Erzählzeit* – Dauer der *Darstellung* – und der *erzählten Zeit* – Dauer der dargestellten *Handlung* – womöglich von geringerem Interesse als für die Literaturwissenschaft. *Erzählzeit* und *erzählte*

213 Martinez/Scheffel 2003, S.32.

214 Hierbei bezieht sich der Begriff der Linearität nicht auf die Reihenfolge in der Darstellung von Ereignissen, sondern ganz generell auf die Darstellungsmöglichkeiten des jeweiligen Mediums. Der Unterschied, auf den hier aufmerksam gemacht werden soll, ist derjenige zwischen „Wort für Wort“ im sprachlichen Text und „alles auf einen Blick“ im Gemälde.

215 Das *per se* lineare Medium Film bildet hierbei eine Ausnahme.

Zeit sind in den seltensten Fällen deckungsgleich, eine große Annäherung zwischen ihnen kann sprachlich mit dem Dialog erzielt werden oder aber mit dem Reduzieren einer Geschichte auf einen Moment. Für letzteres sind fotografische *Momentaufnahmen* beispielhaft wie Jeff Walls *Milk* (1984, Abb.11). Hier wird nicht versucht, möglichst viele Informationen über ein Ereignis in einem Moment zu komprimieren, sondern tatsächlich ist nur ein Augenblick aus einer Handlung zu sehen. Dieser Moment ist es, der nahelegt, darüber nachzudenken, was *vorher* und *nachher* passiert ist. Dieser Effekt kann noch nicht *narrativ* genannt werden, denn ein konkreter Ablauf der Handlung ist nicht abzuleiten, sondern nur vorstellbar. Hier liegt also augenscheinlich eine Entsprechung zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* vor, die allerdings dem Medium Fotografie eignet.²¹⁶ Ist damit die Zeitdehnung auf einem Einzelbild nicht denkbar?

Dieser Annahme ist zu widersprechen, denn das fotografische Einzelbild wird klassischerweise als „gefrorener Augenblick“ verstanden. Dies bedeutet die Dehnung eines Augenblicks in der Fotografie (und in anderen Einzelbildern) bis ins Unendliche. Helmut Friedel, Kurator der Ausstellung *Narration und Langsamkeit* im Lenbachhaus 1999, stellt fest:

„Grundsätzlich intendiert kein Bild eine Erschließung seiner Inhalte, seiner künstlerischen Qualitäten, seiner besonderen „Sprache“ im Augenblick (...). Das Bild, obschon in all seinen Bestandteilen immer zugleich anwesend, eröffnet sich erst langsam im Schauen in seiner Vielschichtigkeit. Betrachtung erfolgt in zeitlicher Ausdehnung, über deren Geschwindigkeit, respektive Langsamkeit, kaum präzisere Angaben möglich sein werden, als dass sie nie auf einen Punkt reduziert werden können; denn es gibt vielerlei zu sehen. Da es zu den besonderen Qualitäten des Sehens gehört, etwas zu „übersehen“, wird ein Schauen von

216 Es ist möglich, durch das Verändern der Belichtungszeit auch in der Fotografie die Zeit zu dehnen. Dafür sind Thomas Ruffs nicht-narrative Fotografien von Sternen ein Beispiel. Weniger als die Belichtungszeit der Kamera spielt hierbei eine Rolle, dass das Licht der Sterne sehr lange braucht, um die Erde zu erreichen, so dass auf den Fotografien neben Sternen, die zum Zeitpunkt der Aufnahme existieren, auch Sterne zu sehen sind, die vor Jahrtausenden verglüht sind. Hier findet eine extreme Zeitraffung statt; von einer Momentaufnahme kann keine Rede mehr sein. Lange Belichtungszeiten machen es zudem möglich, Bewegung im Bild, in einem Augenblick, festzuhalten.

Bildern nie zu einem Ende im Sinne einer vollendeten Betrachtung gelangen.“²¹⁷

Friedel macht hier genau auf die Diskrepanz zwischen der vollständigen Anwesenheit eines Bildes und seiner langsamen Erschließung aufmerksam, die das Problem der Differenz zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* für die bildende Kunst verkompliziert; der Bildtext erscheint nicht konstitutiv, wie der sprachliche Text, darum ist die Erzähldauer stark vom Rezipienten abhängig bzw. geht vom Erzähler an ihn über. In diesem Zusammenhang aber muss eingedenk der zuvor gemachten Definitionen des Narrativen in Zweifel werden, ob es sich bei solch einem potentiell ewig gedehnten Augenblick überhaupt um eine *Narration* handelt.

Wenn es um eine *erzählte* Zeitspanne geht, die einen einzelnen Augenblick überschreitet, ist das Video unter den visuellen Medien das einzige, das eine Deckungsgleichheit zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* herstellen kann, indem es Geschehen ungeschnitten aufnimmt und zeigt. Andy Warhol filmte für *Empire* (1964) das Empire State Building acht Stunden lang von Sonnenuntergang bis -aufgang in der Nacht vom 25. Juni 1964 aus dem 44. Stock des Time Life Building in New York. Damit stellt *Empire* eines der vielen Beispiele für *zeitdeckendes* Erzählen im Video dar. Zudem hat Warhol hier die heutigen Webcam-Bilder vorweggenommen, die ebenfalls ungeschnitten – und *live* – die Realität abbilden.²¹⁸

Auf völlig andere Weise stellt Douglas Gordon eine Deckungsgleichheit her zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit*: In dem Film *5 year drive-by*²¹⁹

217 Friedel, Helmut: „Weshalb ist das Vergnügen an der Langsamkeit verschwunden?“ (Milan Kundera), in: ders. und Susanne Gaensheimer (Hrsg.): *Geschichten des Augenblicks. Über Narration und Langsamkeit*, Kat. Lenbachhaus München, München 1999, S.7-11, hier S.7.

218 Das deckungsgleiche Erzählen im Film muss aber natürlich nicht dokumentarisch sein, sondern kann ebenso inszeniert werden, wie z.B. im Falle von Eija-Liisa Ahtilas Film *House* (2002), in dem der Betrachter einige Minuten im Leben der offensichtlich schizophrenen Protagonistin, gespielt von einer Schauspielerin, miterleben kann, ihre Halluzinationen eingeschlossen.

219 Douglas Gordon, *5 year drive-by*, 1995, Courtesy: Gagosian Gallery, New York, erstmals gezeigt 1995 auf der Biennale in Lyon, wobei in der 47 Tage währenden Ausstellungsdauer drei Minuten des Film-Originals gezeigt wurden. Seit 2002 ist der Film in voller Länge auf dem Gelände des norwegischen Telekommunikationskonzerns Telenor zu sehen.

(Abb.12) dehnt er die Projektionszeit des amerikanischen Westernklassikers „The Searchers“ – 113 Minuten – auf die Zeitspanne der dargestellten Handlung aus, die einen Zeitraum von fünf Jahren umfasst. Die stark verkürzte Erzählzeit des Filmes wird wieder der erzählten Zeit angeglichen, dadurch scheint die Handlung – die Zeit – stillzustehen. Es entsteht eine Abfolge von einzelnen Bildern, jedes etwa 14 Minuten lang, bevor es von dem nächsten, kaum veränderten Bild abgelöst wird. Unter narratologischen Gesichtspunkten ist die Frage interessant, ob der Inhalt von Gordons Erzählung der *Film* „The Searchers“ ist oder ob es sich tatsächlich um eine Erzählung der *Filmhandlung* handelt. Im ersten Fall wäre der Zeitaspekt hier als *zeitdehnendes Erzählen* zu verstehen, im zweiten Fall als *zeitdeckendes Erzählen*. Für das Verständnis des Werkes ist entscheidend, dass die subjektive Zeiterfahrung der Betrachter und die mediale Wahrnehmung selbst in den Mittelpunkt des Bewusstseins rücken. Das Erzählte aber wird dadurch unkenntlich.

Charakteristisch für die Arbeiten des Videokünstlers Bill Viola ist die Verwendung einer extremen Verlangsamung des Geschehens. In *The Quintet of the Astonished*²²⁰ (Abb.13) hat Viola eine Handlung, die etwas länger als eine Minute dauert, mit Hilfe einer Zeitlupen-Technik auf über eine Viertelstunde gedehnt. Das Verhältnis von *erzählter Zeit* zu *Erzählzeit* ist also etwa 1:15. Fünf Menschen, dargestellt von Schauspielern, durchleben verschiedene Gefühlszustände. Mit rein filmtechnischen Mitteln erreicht Viola ein stark zeitdehnendes Verfahren. Ähnlich wie bei Douglas Gordons *5 year drive-by* wird dadurch eine grundlegende Veränderung der Wahrnehmung erreicht, der narrative Inhalt verliert an Bedeutung, Fragen der Wahrnehmung und zeitlicher wie räumlicher Dimensionen werden zum eigentlichen Inhalt des Gezeigten.

Im Gegensatz zu zeitdehnenden Erzählstrategien sind sowohl in der Literatur als auch im Film und anderen visuellen Medien deutlich mehr Beispiele für

220 Bill Viola, *The Quintet of the Astonished*, 2000, 15:19 Min., Farbvideo (35mm), Rückprojektion auf einem Screen in einem abgedunkelten Raum, Projektionsgröße: 140 x 240 cm.

zeitraffendes bzw. *summarisches Erzählen*²²¹ zu finden: Jeder Satz, der eine länger als eine Satzlänge währende Zeitspanne beschreibt, und jeder Film, dessen *erzählte Zeit* über 90 Minuten hinausgeht – jeder Mensch, der ein Erlebnis berichtet, muss auf zeitraffende Erzählverfahren zurückgreifen.

Zur Veranschaulichung aus der bildenden Kunst sei hier Tracey Moffatts *Birth Certificate 1962* aus der Serie *Scarred for Life*²²² angeführt (Abb.14).

Auf einem Foto ist ein dunkelhäutiges Mädchen zu sehen, das neben einem Waschbecken sitzt. Einen Unterarm, auf dem sein Kopf ruht, hat es auf dem Rand des Beckens abgelegt. In den Händen hält das Mädchen ein Stück Papier. Sein müder Blick trifft den Betrachter. Über dem Foto steht:

„**Birth Certificate, 1962** During the fight, her mother threw her birth certificate at her. This is how she found out her real father's name.“

Dem Streit zwischen Mutter und Tochter gilt ein Satz, den (weitreichenden) Konsequenzen für die Tochter ein weiterer. Auf die Wiedergabe direkter Rede und die Beschreibungen von tränenreicher Auseinandersetzung, der damit einhergehenden Aggression, dem Akt des Lesens des Dokuments und des folgenden Schocks wird verzichtet – dies alles wird also *summarisch* wiedergegeben.

Eine weitere Methode, zeitraffend zu erzählen, ist die *Ellipse*, auch als *Zeitsprung* oder *Aussparung* bezeichnet.²²³ Diese Technik kann *per definitionem* nur in sequentiellen Narrationen, also in Texten oder Bilderfolgen, angewendet werden. Während sie in Texten und Filmen eine Alternative zu dem erläuterten zeitdeckenden Verfahren darstellt, ist die *Ellipse* in anderen Bilderfolgen eine Notwendigkeit. Eine Bilderfolge ohne Zeitsprung ist ein ungeschnittener Film. Zweifellos kann jedoch die Größe des jeweiligen Sprungs, der Aussparung, variieren. Bei der Betrachtung einer visuellen Narration kann es mitunter schwierig sein, festzustellen, ob es sich bei der Aussparung, der buchstäblichen Lücke zwischen den Einzelbildern, um ein

221 Vgl. Martinez/Scheffel 2003, 41f.

222 Tracey Moffatt, *Scarred for Life*, 1994, Offset Prints, je 80 x 60 cm, Courtesy LA Galerie Lothar Albrecht, Frankfurt.

223 Vgl. Martinez/Scheffel 2003, S.42.

formales Mittel handelt oder um eine auf den Inhalt bezogene Methode. Robert L. S. Cowley nennt diese Lücken Intervalle:

„Die Intervalle zwischen den Bildern markieren die notwendigen Fortschritte in einer imaginären Chronologie – so wird aus der Aneinanderreihung von Bildern eine Erzählform. Die Intervalle des Films sind so klein, daß sie dem Auge entgehen. (...) Die Intervalle (...) entsprechen den größeren, strukturellen Unterteilungen eines Erzählwerkes: seinen Akten, Sätzen, Kapiteln. (...) Das Studium solcher ‚blancs‘ hat in den letzten Jahren dank der Rezeptionsästhetik enorme Fortschritte gemacht: in der Ästhetik spricht man von ‚Unbestimmtheitsstellen‘, in der Literaturwissenschaft von ‚Leerstellen‘, in der Filmanalyse (...) von den (...) Schnittechniken.“²²⁴

So ist festzustellen, dass es in einer Bildersequenz immer Lücken bzw. Intervalle gibt, die somit also einerseits medienbedingt, andererseits jedoch auch als Aussparung der Erzählung gelten können.²²⁵

2.2.2 Mittelbarkeit, Figurenrede, Fokalisierung

Martinez/Scheffel bezeichnen die Aspekte des Erzählens, „die den Grad an Mittelbarkeit und die Perspektivierung betreffen“, als *Modus*. Hierbei unterscheiden sie zwischen „*Distanz* (Wie mittelbar wird das Erzählte präsentiert?)“²²⁶ und „*Fokalisierung* (Aus welcher Sicht wird erzählt?)“.²²⁷

Stanzel unterscheidet und bezeichnet die schon seit Platon bekannten Möglichkeiten der Distanzierung in der Literatur als *berichtende Erzählung* bzw. *szenische Darstellung*.²²⁸ In der englischsprachigen Erzähltheorie wird

224 Cowley, Robert L. S.: *Marriage à la mode. A Review of Hogarth's Art*, Manchester 1983, S.2ff. (Vgl. Abb.8a-f)

225 Wolfgang Kemp stellt hierzu fest: „Bilderzählungen arbeiten umständlicher als literarische, sie müssen jede Szene, jeden Vorgang gründlicher ausstatten, was dazu führt, dass ihre Länge begrenzt ist: (...) Das aber hat zur Folge, dass eine kunstvolle Rhythmisierung des Verhältnisses von erzählter und Erzählzeit, eine Abstimmung verschiedener Längen von Bilderzählungen nicht zu erwarten ist (Sonderleistungen ausgenommen), dass es hier vielmehr auf die positive wie auf die negative Auswahl dessen ankommt, was dargestellt und was ausgelassen wird. Solange Bilderzählungen in einem literarischen Vorwissen abgestützt sind, ist das Intervall nur eine negative Größe und bereitet keine wirklichen Probleme. (...) Probleme ergaben sich immer dann, wenn die Maler neue Geschichten erzählen wollten oder mussten.“ (Kemp, Wolfgang, *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*, in: Kemp 1989, S.62-89, hier S.62f.)

226 Martinez/Scheffel 2003, S.47.

227 Ebd., S.69.

228 Stanzel, Franz K.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien 1969, S.22f.

auch das Begriffspaar *simple narration* und *scenic presentation* verwendet oder aber die Opposition *Showing* vs. *Telling*.²²⁹ Anschaulicher, wenn nicht treffender, als die Unterscheidung zwischen *berichtend* und *szenisch* scheint für die Untersuchung narrativer Strukturen in der bildenden Kunst die Unterscheidung zwischen *Zeigen* und *Erzählen* zu sein, die aus diesem Grunde den anderen Termini vorgezogen werden soll.²³⁰ Martinez/Scheffel entscheiden sich in Anlehnung an Genette für das Begriffspaar *narrativer Modus* vs. *dramatischer Modus*. Unabhängig von der Bezeichnung benennen diese Begriffe jedoch dasselbe, und zwar unterschiedliche Abstufungen der Mittelbarkeit.

Die Frage nach der *Mittelbarkeit* muss bei visuellen Werken mit Sicherheit anders beantwortet werden als bei sprachlichen Werken. Die klassische Narratologie geht davon aus, dass nur die sprachliche, epische Darstellung eigentlich narrativ ist, sie schließt damit sogar Lyrik und Drama aus. Unter anderem unterscheidet diese Formen von Prosa-Erzählungen das Fehlen eines expliziten Erzählers, der die Geschichte vermittelt.

Es ist jedoch bei einem *narrativen* Gemälde, einer Zeichnung, Skulptur oder Installation insofern nicht möglich, dass der Künstler, in diesem Fall also der Autor, „sich selbst verbirgt“²³¹, als die Spuren seiner eigenen Interpretation in Gestalt von Form, Farbe und Duktus allzu präsent sind.²³² Hierbei scheint die Mittelbarkeit also von vornherein sehr hoch. Eine *szenische Darstellung* bzw. ein *dramatischer Modus* sind deutlich schwieriger – wenn überhaupt – zu erreichen. Andererseits ist die Rezeption sehr viel unvermittelter als bei einer

229 Vgl. hierzu Martinez/Scheffel 2003, S.48.

230 So verwundert es nicht, dass die an der Universität von Hertfordshire am 12. September 2005 abgehaltene Konferenz zu den Beziehungen zwischen Text, Narrativen und Bild den Titel trägt: „Show & Tell: Relationships between Text, Narrative and Image“.

231 Platon, *Politeia*, 393 f., zitiert nach Martinez/Scheffel 2003, S.48.

232 Dies bezieht sich explizit nur auf *erzählende* Kunstwerke. In anderen Bereichen der Kunst gibt es zahlreiche Beispiele für den 'verborgenen Autor', so zum Beispiel in der Minimal Art oder der Konzeptkunst. Diese Werke können jedoch nicht als *narrativ* gelten, da hierbei der Betrachter selbst zum Handelnden wird; das nacherzählbare *Ereignis* wird erst im Rahmen der Wahrnehmung generiert. Es entsteht eher eine *Erfahrung* als eine Narration. Dies führt zu der Annahme, dass auch in der bildenden Kunst zur Konstruktion einer Geschichte ein erkennbarer, wie auch immer gearteter Autor vorhanden sein muss, ebenso wie die grundlegenden Parameter *Raum*, *Zeit* und *Handelnder*.

sprachlichen Erzählung, da der visuelle Künstler die Möglichkeit hat, mehrere Sinne anzusprechen und gleichzeitig nur noch sein Werk sprechen zu lassen. – Die Schwierigkeit der Beantwortung dieser Frage ist evident.

Möglicherweise findet sich eine Antwort mit Hilfe der Filmnarratologie, die sich bereits vor dem Strukturalismus mit Fragen der Abgrenzung des Mediums Film von anderen Gattungen und damit mit den besonderen erzählerischen Möglichkeiten des Films auseinandersetzt.²³³ Eine der zentralen Fragen der jüngeren Filmnarratologie ist die Frage nach der Existenz eines Filmerzählers, die grundsätzlich angezweifelt werden kann, wenn im Film kein expliziter Erzähler auftritt, der sich mittels *voice-over narration*²³⁴ oder aber mit Zwischentiteln wie in Stummfilmen bemerkbar macht.

„Ein solcher Erzähler ist jedoch nicht die Regel, so dass die strukturalistische Filmnarratologie sich vordringlich mit der Frage beschäftigt, wie denn die unentrinnbare audiovisuelle Filmapparatur bei einem Fehlen eines solchen Erzählers dennoch erzählt.“²³⁵

Dieselbe Fragestellung betrifft alle narrativen visuellen Kunstwerke. Die Filmnarratologie, die sich häufig nicht mit dem einen Schöpfer eines Werkes, sondern mit der „produktionsmittelintensiven und arbeitsteiligen industriellen Produktionsweise im Film“²³⁶ konfrontiert sieht, zieht eine weniger anthropomorphe Bezeichnung vor, die im folgenden für die Untersuchung narrativer Strukturen in Fotografie, Film und Bild zumindest in Erwägung gezogen werden soll. Die Menge der angebotenen Begriffe wird dafür zugunsten des neutralen und auch in der Literaturwissenschaft gebräuchlichen

233 Vgl.: Griem, Julika und Eckart Voigts-Virchow: Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalyse, in: *Nünning/Nünning 2002a*, S.155-183 (Griem/Voigts-Virchow 2002).

234 Hier wird die Erzählerstimme über die Bilder geblendet, ohne dass der Erzähler selbst dabei in Erscheinung treten muss. Dies wird selten eingesetzt, jedoch bildet eine der neueren Ausnahmen die US-amerikanische Fernsehserie „Desperate Housewives“, in der eine verstorbene Frau die Geschichte kommentiert. Dem Umstand, dass sie in der erzählten Welt nicht mehr unter den Lebenden weilt, erlaubt es, ihr die Funktion der auktorialen, der allwissenden Erzählerin zu übertragen.

235 Griem/Voigts-Virchow 2002, S.161f.

236 Ebd., S. 162, Fußnote 16.

Terminus *Erzählfunktion* ignoriert.²³⁷ Griem und Voigts-Virchow schließen ihren Überblick über die filmnarratologische Diskussion mit der Feststellung:

„Da im grammatiklosen Film Subjektivität flexibel und apparativ entsteht, ist insgesamt das Konzept eines Filmerzählers entbehrlich, mithin die Frage, wie weit die Anthropomorphisierung gehen darf, von nur geringem heuristischen Wert. Immerhin schärft die Diskussion zum Erzählen im Film das metakritische Bewusstsein für die eigenen metaphorischen Wendungen.“²³⁸

Zudem ist fraglich, ob die filmnarratologisch für den epischen Film entwickelten Begriffe und Methoden auf im Kunstkontext entstandene Filme überhaupt anwendbar sind. Wie wäre die Erzählfunktion beispielsweise in den Videos von Bruce Nauman zu benennen, bei denen der Betrachter zum direkten Beobachter wird, dem Protagonisten sozusagen gegenübersteht und an dem Geschehen – allerdings passiv – teilhat. (z.B. in *Art Make-up* (1967-1968)) Kein Erzähler ‚stört‘ die Beziehung zwischen Betrachter und Protagonist. Nun kann aber in den erwähnten Videos von Nauman nicht davon die Rede sein, dass sich der Erzähler verbirgt, denn hier fallen doch Autor und Protagonist in eine Person. Bedeutet dies also, dass der Modus des Gezeigten *narrativ* ist, da der Autor selbst in den Blickpunkt gerät und somit die Mittelbarkeit hoch ist? Die Frage muss vorerst offen bleiben, denn zu ihrer Beantwortung ist die Identifizierung und Benennung weiterer Aspekte wie Erzählsituation und Erzählebene vonnöten sowie Überlegungen zu der Festlegung und Unterscheidung von Autor, Erzähler und implizitem Autor, die am Beispiele Tracey Emins genauer beleuchtet werden.

Die Videoinstallation *Said in Passing*²³⁹ von Julia Loktev (Abb.15) zeigt in einem abgedunkelten Raum nebeneinander fünf Leinwände, auf denen Frauen in der New Yorker U-Bahn zu sehen sind. Der Betrachter setzt sich auf eine gegenüber installierte Bank und kann über Kopfhörer die Antworten der Frauen

237 Vgl. zu dieser Diskussion ebd.: „Branigan (...) teilt mit Bordwell (...) weitgehend den Zweifel an Sender-Empfänger-Kommunikationsmodellen und sieht die Erzählung primäre als Konstruktion im Leseprozess.“ (Griem/Voigts-Virchow 2002, S.162, Fußnote 17).

238 Griem/Voigts-Virchow 2002, S.163.

239 Julia Loktev, *Said in Passing*, 2001, Videoinstallation, 600x1150cm, 16 Minuten, Courtesy Galerie griedervonputtkamer, Berlin.

auf verschiedene Fragen Loktevs hören. Jedoch werden diese Antworten von der Künstlerin selbst vorgelesen. Während also die filmische Präsentation deutlich unmittelbar ist, kann bei dem akustischen Teil der Arbeit von einer starken Mittelbarkeit gesprochen werden, wobei die Autorin Loktev durchaus ihre Protagonistinnen selbst zu Wort kommen lässt, ihnen aber – im ganz wörtlichen Sinne – die Stimme nimmt, sie nicht selbst sprechen lässt.²⁴⁰ So ließe sich nach den zuvor erläuterten Definitionen der hörbare Teil des Werkes als Mischform bezeichnen, während der visuelle Teil im dramatischen Modus gestaltet ist. Das ganze Werk also besteht unter erzähltheoretischen Gesichtspunkten aus verschiedenen Abstufungen der Mittelbarkeit. Dies führt dazu, dass der Betrachter, der durch die Installationsweise und die Direktheit der filmischen Präsentation versucht ist, ganz in die Geschichte(n) einzutauchen, durch die akustische Ebene stets daran erinnert wird, dass es sich hier um eine durch die Künstlerin geplante und *vermittelte* Geschichte handelt. Die *Erzählfunktion* ist jedoch damit kaum festzulegen. Aus diesen Überlegungen ergibt sich eine wesentliche Frage, die die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie nicht zu beantworten braucht: Inwiefern spielt der Aspekt der Inszenierung bei der Feststellung von Mittelbarkeit eine Rolle?

Die gleiche Frage stellt sich z.B. bei Jeff Walls *Eviction Struggle* (1988)²⁴¹ (Abb.16). Von einem erhöhten Standpunkt aus sieht der Betrachter über die

240 Man könnte diese Form nach Platon als die dem epischen Dichter eigene Form der Rede bezeichnen, die die Stimme des Erzählers und die Rede der Figuren mischt. Vgl. hierzu Martinez/Scheffel 2003, S.48.

241 Großbild-Dia im Leuchtkasten, 229 x 414 cm, Video-Installation, 9 Bilder. Besonders interessant unter dem Aspekt der Narrativität in der bildenden Kunst ist bei diesem Werk, dass Wall sich nicht darauf beschränkt, die Fotografie zu präsentieren, sondern der Fotografie Zeitlupen-Videobilder von Nahaufnahmen der auf dem Foto zu sehenden Protagonisten beistellt, also eine Foto-Video-Installation gestaltet hat. "The video element was made in conjunction with the transparency of EVICTION STRUGGLE as an experiment in the relation between still and motion pictures. Each of the figures in the picture was filmed in slow motion from two angles, one at approximately the angle at which they are seen in the large photo, and one reverse angle, taken from a position within the picture's space. Each view lasts between 3 and 10 seconds. For each figure, the two views were edited into a loop in alternating patterns, each shot linked to the next with a lap dissolve. The loops, which run continuously when the work is exhibited, are shown on a screen set into the reverse side of the wall on which the transparency in its light box is

Häuser einer amerikanischen Vorstadt. Im Bildmittelgrund weckt eine Szene mit drei Männern seine Aufmerksamkeit. Offensichtlich wurde das Bild zum Zeitpunkt einer Auseinandersetzung gemacht. Bekanntermaßen inszeniert Wall seine Bildmotive minutiös. Es muss hier gefragt werden, was die auffallend große räumliche Entfernung des Fotografen vom Kernmotiv, der Auseinandersetzung zwischen den Männern, für die Distanzierung der Narration bedeutet. Die Erzählweise geschieht im *dramatischen Modus*, also ohne Distanz; das Geschehen wird nicht durch Eingriffe des Erzählers gestört. Die große Entfernung erinnert jedoch daran, dass weder Fotograf noch Betrachter selbst Teil der Ereignisse sind. Anhand dieser Beobachtung sei hier das vermeintlich Banale festgestellt, dass räumliche Distanz im Bild erzählerische Distanz hervorruft.

Diese Erkenntnis lässt sich allerdings nicht im vollen Ausmaße umkehren, im Sinne der Formel ‚je geringer die räumlicher Distanz zum Geschehen, desto geringer ist die erzählerische Distanz‘. Das Heranzoomen eines Motivs, beispielsweise eines Menschen, führt schließlich nicht *in* den Akteur hinein, wie etwa in der Literatur mit der Bewusstseinsrede, sondern bleibt an der Oberfläche, die sich schließlich in Raster, Punkte, Farbkleckser, Zellen auflöst, womit das Narrative gänzlich aus dem Werk verschwindet und zum Abstrakten wird.²⁴²

Für die literarische oder sprachliche Erzählung ist „die *Erzählung von Ereignissen* jenseits der Sprache mit dem Problem der Umsetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches verbunden.“²⁴³

hung. The arrangement of the screens follows, in general, the positions of the figures in the picture.” Statement des Künstlers 1995, in: de Duve, Thierry, Arielle Pelenc, Boris Groys: Jeff Wall, London 1996, S.65.

242 Ähnliche Überlegungen stellt Homa King an: „Walls Vergrößerung und Zeitlupenanimation der Figuren (in den Videobildern) fordern uns vielmehr auf, unsere eigene Betrachterposition im Hinblick auf Aspekte des Ortes und der Dislozierung zu überprüfen. (...) Außerdem lösen die Nahaufnahmen in der Videokomponente von EVICTION STRUGGLE die menschlichen Figuren aus dem Kontext des großen Landschaftsbildes heraus. Die Figuren scheinen daher bis zu einem gewissen Grad abstrahiert.“ aus: King, H.: Der lange Abschied: Jeff Wall und die Filmtheorie, in: Jeff Wall. Photographs, Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2003, S.118-139, hier S.126.

243 Martinez/Scheffel 2003, S.49.

Diese Feststellung gilt nicht für visuelle Erzählungen, die Nichtsprachliches *abbilden*, jedoch nicht mit rein bildnerischen Mitteln Worte ausdrücken können. Da auch in der bildenden Kunst, wie im Video, Bild-Text-Kombinationen und im Comic, die Sprache Verwendung findet, sei hier kurz auf die Unterscheidung zwischen der *Erzählung von Ereignissen* und der *Erzählung von Worten* hingewiesen. Letzteres soll dabei besonders in den Blickpunkt gerückt werden, denn für die *Erzählung von Ereignissen* stellt auch die Kunstgeschichte Modelle bereit. Die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie kann hier kaum Hilfe bedeuten, da die medienimmanenten Unterschiede zu ganz anderen Erzählweisen führen. Aus diesem Grunde soll dieser Aspekt besonders im 2. Teil anhand der ausgewählten Kunstwerke von Tracey Emin und William Kentridge erörtert werden.

Die *autonome direkte Figurenrede* ist, wie Martinez/Scheffel schlüssig feststellen, „der Extremfall einer Erzählung im dramatischen Modus“.²⁴⁴ In der Literatur ist dies der Fall, wenn die Figurenrede wörtlich, ohne Kommentar eines Erzählers wiedergegeben wird. Im Film wie im Theater ist das der Normalfall, während dies in der Fotografie oder im Gemälde gar nicht möglich ist.²⁴⁵ In ihrer Installation *Angst vor Gesichtsröte – Erzählen Sie weiter*²⁴⁶ setzt Birgit Brenner eine Form der autonomen direkten Figurenrede ein, indem sie ein Interview zwischen einem imaginären Psychiater und der Hauptfigur der Werkreihe *Angst vor Gesichtsröte* auf eine Wand geschrieben präsentiert. (Abb.17a,b) Während die Fragen des Interviewers in Maschinenschrift auf die Wand geplottet sind, sind die Antworten der Protagonistin in einer unsicheren Handschrift mit einem Filzschreiber dazwischen geschrieben. Die Anmutung könnte auch die eines auf eine Wand übertragenen Fragebogens sein; dies wird jedoch durch die Dialogführung widerlegt:

244 Ebd. S.51.

245 Der Comic weist eine besondere Form auf, denn in ihm werden zugleich Ereignisse und Bilder erzählt. Die Worte erscheinen ohne *verba dicendi*, gekennzeichnet durch Sprechblasen oder die Nähe zu einer bestimmten Figur. Der Comic entspricht also weitgehend den Kriterien des dramatischen Modus, wobei die Kommentare des Erzählers durchaus vorhanden sind in Phrasen wie „Währenddessen in Entenhausen...“.

246 Birgit Brenner, *Angst vor Gesichtsröte – Erzählen Sie weiter!*, 2001, Textmarker auf Wand, Maße variabel, Courtesy Galerie Eigen+Art, Berlin/Leipzig.

„Wir kauften uns eine Flasche Erdbeersekt und schminkten uns, während wir die Flasche leer tranken. Meine Mutter besaß sehr viele Lippenstifte.

Ja, und weiter.

Oder wir zogen Kleider meiner Mutter an und verglichen unsere Körper miteinander. Wenn wir genug hatten, äh – also wir spielten so eine Art Spiel, so eine Mutprobe. Man musste die Straße entlang und dabei so nah wie möglich an die vorbeifahrenden Autos herankommen. Haben sie einen berührt, hat man gewonnen.

Haben Sie gewonnen?

Manchmal.

Wie lange spielten Sie dieses Spiel?

*Einige Jahre, ich weiß nicht, so 2 Jahre waren es wohl schon. Bis Dagmar starb.*²⁴⁷

Die Ausdrucksweise ist spontan und umgangssprachlich, die Dialogpartner reagieren direkt aufeinander, es handelt sich demnach um ein Gespräch, das sozusagen nachträglich auf die Wand übertragen wurde. Hierbei wird die Bedeutung des Mediums, in dem die Narration präsentiert wird, sehr offenkundig: Der Inhalt des Dialogs in *autonomer direkter Figurenrede* scheint der Technik, das heißt, der Art und Weise seiner Präsentation, zu widersprechen – das Spontane des Gesprächs und das Vorsätzliche der Darstellung stehen im Spannungsverhältnis zueinander. Der leichte Einstieg in den Text, der durch die Autonomie der Figurenrede ermöglicht wird, wird durch seine schiere Größe erschwert: Der Betrachter muss sich an der Wand entlang bewegen, um den ganzen Text erfassen zu können. Damit bleibt der Akt des Lesens stets im Bewusstsein des Betrachters, ebenso wie die Künstlichkeit dessen, was er sieht. Die visuelle Darstellungsweise von einer sprachlich fixierten Narration eröffnet also zusätzliche Ebenen, und zwar nicht nur unter dem bildkünstlerischen Aspekt, sondern auch unter narrativen Gesichtspunkten. Die seltsam anmutende Präsentationsweise führt den Betrachter weiter in die Geschichte hinein: Die dadurch aufgeworfenen Fragen „Wie kommt dieses Gespräch an die Wand? Wessen – sehr unausgeglichene – Handschrift ist das?“ bedeuten eine Annäherung an die psychisch labile, wenn

247 Birgit Brenner, Angst vor Gesichtsröte – Erzählen Sie weiter!, 2001, zitiert nach URL: <http://www.eigen-art.com/Kuenstlerseiten/KuenstlerseiteBB/avg.pdf>.

nicht zutiefst gestörte, Persönlichkeit der von Birgit Brenner erfundenen Protagonistin.

Es wird deutlicher denn je, dass eine Analyse narrativer Strukturen in bildenden Kunstwerken nur unter Berücksichtigung des bildnerischen Modus sinnvoll sein kann. Ob die Erzähltheorie hierfür Methoden anbietet, die die Kunstwissenschaft übernehmen kann, wird sich erst im Laufe dieser Untersuchung zeigen. Die Notwendigkeit für den Einsatz solcher Methoden in der Kunstwissenschaft steht außer Zweifel, denn allein anhand der im Vorangegangenen nur kurz angesprochenen Beispiele wird die Fruchtbarkeit einer narratologischen Betrachtung von Kunstwerken offenkundig.

Ein weiteres Beispiel für eine Text-Bild-Kombination ist das Werk *Die Schläfer*²⁴⁸ von Sophie Calle (Abb.18a,b) eine der zahlreichen Arbeiten der Künstlerin mit Hilfe dieser Technik. Die Arbeit besteht aus 176 Schwarz-Weiß-Fotografien und 23 Texten à 15 x 20 cm, die als Block an die Wand montiert sind und „Belege, die den Projektablauf dokumentieren“, darstellen.²⁴⁹

Der Projektablauf sieht vor, dass verschiedene Menschen je acht Stunden in Sophie Calles Bett schlafen, sich dabei von ihr fotografieren, ansehen und befragen lassen. Die Texte sind in unregelmäßigen Abständen zwischen den Fotografien installiert und liefern jeweils einen Bericht über die einzelnen ‚Schläfer‘. In diesen Texten verwendet Sophie Calle verschiedene Arten von Figurenrede, deren genaue Analyse nicht in diesen Rahmen gehört. Es muss jedoch in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass die Sprache in Werken der bildenden Kunst in kunstwissenschaftlichen Untersuchungen meist unzureichend analysiert wird, d.h. dass für die Analyse sprachlicher Elemente wie Bildunterschriften oder Zwischentitel oder auch längere Texte nicht die zur Verfügung stehenden literaturwissenschaftlichen Methoden angewendet werden, sondern sie stets nur im Zusammenhang mit den bildlichen Elementen gedeutet werden. Hierin ist die Umkehrung des Vorwurfs

248 Sophie Calle, *Die Schläfer*, 1979, 17 s/w Fotografien, 23 Texte, je 15 x 20 cm, Sammlung Jay Chiat, New York.

249 Sophie Calle, *Die Schläfer*, abgedruckt in: Sophie Calle, Kassel 2000, S.21.

an die Literaturwissenschaften zu finden, dass die Bilder in einer Bild-Text-Erzählung als bloße Illustrationen des Textes aufgefasst werden. So wird wie im Beispiel *Die Schlüfer* der Text nicht als eigenständiger Bestandteil, der einer eigenen adäquaten Analyse bedarf, erkannt und behandelt. Gleichsam zwischen den Grenzen der Disziplinen angesiedelt, werden die Texte in bildenden Kunstwerken oftmals einfach missachtet.²⁵⁰

Dennoch sei an dieser Stelle noch einmal innegehalten – wie ergiebig kann es für eine kunstwissenschaftliche Betrachtung sein, die einzelnen Möglichkeiten der Figurenrede aufzuzeigen, besonders in Anbetracht der Tatsache, dass der Anteil der Wiedergabe von gesprochener Sprache in Werken der bildenden Kunst relativ gering ist? Ist das geringe Aufkommen eines bestimmten künstlerischen Vorgehens andererseits eine Rechtfertigung dafür, nicht zu versuchen, es mit angemessenen Methoden zu untersuchen?

Es fällt auf, dass Sophie Calle in der Literatur stets als *erzählende Künstlerin* bezeichnet und ihre Verwendung von Bild und Text als charakteristisch für ihr künstlerisches Schaffen aufgefasst wird, dass jedoch auf der anderen Seite bis jetzt keine den Texten adäquate Analysen vorgelegt wurden. Dies ist umso erstaunlicher, als Sophie Calle bekanntermaßen Wert darauf legt, „dass ihr die Inhalte der Geschichten, die Recherche, die Erzählform [!] und das Endergebnis gleich wichtig sind“.²⁵¹ Eine erzähltheoretische Analyse ihrer, und nicht nur ihrer, Texte scheint also angebracht.

Ein in der Erzähltheorie der Literaturwissenschaft vielbeachtetes Problem ist das der *Erzählperspektive*. Hierfür gilt es zu unterscheiden „zwischen zwei Standpunkten, die im Fall der fiktionalen Erzählung durchaus nicht identisch sein müssen, nämlich dem Standpunkt des Wahrnehmenden („knower of the narrative story“) und dem des Sprechers („speaker of the narrative words).“

250 Diese Beobachtung gilt nicht nur für die zeitgenössische Kunst, sondern für die gesamte Kunstgeschichte. Vgl. hierzu auch: Mann, Heinz Herbert: Wörter und Texte in den Bildkünsten. Vier Studien zum Verhältnis von Sprache und bildender Kunst. München 1999.

251 Sophie Calle in: Die Wahren Geschichten der Sophie Calle, Kat. Museum Fridericianum Kassel, Kassel 2000, S.17.

Gérard Genette bricht dies herunter auf die eingängigen Fragen ‚Wer sieht?‘ und ‚Wer spricht?‘.²⁵² Zuerst interessiert die Frage nach dem ‚Sehenden‘, dem Wahrnehmenden, nach der *Fokalisierung*. Martinez/Scheffel orientieren sich hierbei an Genettes Vorschlag einer Definition:

„1. *Nullfokalisierung*: Erzähler > Figur (‚Übersicht‘ – der Erzähler weiß bzw. sagt mehr, als irgendeine der Figuren weiß bzw. wahrnimmt)“²⁵³

Als Beispiel aus der zeitgenössischen Kunst wäre hier beispielsweise an William Kentridges Filme zu denken, in denen der Erzähler nicht nur von den Handlungen einzelner Figuren, die sich an verschiedenen Orten befinden, erzählt, sondern auch Geschehnisse aus unterschiedlichen Zeiten und Gedanken, Träume und Erinnerungen seiner Protagonisten wiedergibt.²⁵⁴

„2. *Interne Fokalisierung*: Erzähler \approx Figur (‚Mitsicht‘ – der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß)“²⁵⁵

Die *interne Fokalisierung* verwendet Tracey Emin in ihren Werken, in denen sie in der 1. Person Singular Ereignisse aus ihrem Leben festhält. Da die Ich-Erzählerin Teil der Geschichte ist, ist es nicht möglich, dass er oder sie mehr als die erzählten Figuren weiß.²⁵⁶

„3. *Externe Fokalisierung*: Erzähler < Figur (‚Außensicht‘ – der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß)“²⁵⁷

Veranschaulicht wird die *externe Fokalisierung* beispielsweise durch das oben erwähnte Bild *Eviction Struggle* von Jeff Wall, auf dem die Auseinandersetzung zweier Männer zu sehen ist, ohne dass eine Innensicht möglich wäre oder eine Erklärung für das Geschehen geboten würde. Andererseits sind, bedingt durch die erhöhte Position des Fotografen, Dinge und Ereignisse zu sehen, die den Protagonisten verborgen bleiben. Insofern weiß der Erzähler doch mehr als seine Figuren, jedoch nicht über seine Figuren,

252 Martinez/Scheffel 2003, S.63.

253 Ebd., S.64.

254 Vgl. in dieser Arbeit III. Kapitel, Abschnitt 2.

255 Martinez/Scheffel 2003, S.64.

256 Vgl. Kapitel III, in dem in Abschnitt 1.2 einem Werk von Tracey Emin eine ausführliche Einzelanalyse gewidmet wird.

257 Martinez/Scheffel 2003, S.64.

die konstituierend für die Handlung und somit die Erzählung sind. Der Erzähler – sofern wir hier die Existenz eines solchen annehmen – nimmt in etwa die Position eines unbeteiligten Nachbarn oder zufällig Vorbeikommenden ein. Fragen, die sich hieraus ergeben, könnten lauten: Inwiefern unterscheiden sich Erzählperspektiven in der Literatur und in der bildenden Kunst? In welchem Verhältnis steht die Bildperspektive zur Erzählperspektive? Sind diese beiden Funktionen identisch? Kann in der bildenden Kunst genauso wie in der Literatur die Person oder die Funktion des Wahrnehmenden von der des Erzählers geschieden werden? Beantwortet werden sollen sie in den folgenden Kapiteln.

2.2.3 Ort, Subjekt, Adressat

„(...) die fiktionale Erzählung [ist] – anders als die faktuale Erzählung – *per definitionem* weder an einen historischen Sprecher noch an einen realen raum-zeitlichen Zusammenhang gebunden (...). Vom realen Kontext einer fiktionalen Erzählung aus betrachtet gilt dementsprechend, dass sowohl der Erzähler als auch sein Erzählen eine Fiktion, d.h. nicht mehr als die text- und fiktionsinterne pragmatische Dimension des Diskurses darstellen.“²⁵⁸

Auf Jeff Walls *Eviction Struggle* angewendet, bei dem es sich um ein fiktives, inszeniertes Szenario handelt, bedeutet diese Definition, dass Jeff Wall als der *historische* Autor/Urheber nicht identisch ist mit der Erzählfunktion. Die Perspektive, die dem Betrachter im Bild geboten wird, gilt damit nicht als die Jeff Walls, denn es handelt sich nicht um die Dokumentation, die faktuale Erzählung eines Ereignisses, dessen Zeuge er wurde.²⁵⁹ Die Perspektive, der gewählte Ausschnitt des Bildes, die Art und Weise der Darstellung – betrachtet unter dem Gesichtspunkt ihrer Funktionen auf der narrativen Ebene – dies alles also gehört nach Martinez/Scheffel in die *text- und fiktionsinterne pragmatische Dimension des Diskurses*. In diese Dimension gehören

„1. Zeitpunkt des Erzählens

2. Ort des Erzählens

258 Martinez/Scheffel 2003, S.68.

259 Vgl. zur Unterscheidung von Autor und Erzähler Kapitel III, Abschnitt 1.2.3.1.

3. Stellung des Erzählers zum erzählten Geschehen

4. Subjekt und Adressat des Erzählens.²⁶⁰

Während der *Zeitpunkt des Erzählens* für die visuelle Kunst weniger relevant scheint, da sich ohne sprachliche Mittel *früheres*, *gleichzeitiges* oder *späteres* Erzählen – letzteres bildet in der Literatur den Regelfall – nicht darstellen lässt, verdienen der *Ort des Erzählens* und die Frage nach der *Ebene des Erzählens* zumindest eine kurze Erläuterung. Die Ebene, auf der sich der Erzähler befindet, bezeichnet die Literaturwissenschaft allgemein hin mit Gérard Genette als *extradiegetisch*.²⁶¹ Auf dieser Ebene kann der Erzähler selbst in Erscheinung treten und gegebenenfalls Informationen über sich mitteilen. Wenn er dann eine Geschichte erzählt, an der er selbst nicht teilhat, dann spricht man davon, dass diese Erzählung eine *Binnenerzählung* ist und sich auf der *intradiegetischen* Ebene befindet, die ihrerseits eine weitere Ebene eröffnen kann, die *metadiegetisch* genannt wird. Dies erinnert an ein *mise en abyme*, das Bild im Bild (im Bild). In der bildenden Kunst stellt dies einen weitaus selteneren Fall dar als in der Literatur, in der auf diese Strategie immer wieder zurückgegriffen wird.²⁶²

Inwiefern die *Stellung des Erzählers zum Geschehen* und damit die Frage „In welchem Maße ist der Erzähler am Geschehen beteiligt?“ für eine Deutung visueller Narration von Belang ist, soll im Anwendungsteil geprüft werden. Hierfür unterscheidet die Erzähltheorie zwischen vier Erzählertypen, die am Werk Tracey Emins und William Kentridges identifiziert werden. Anhand der beschriebenen Uneinigkeiten bezüglich der Existenz eines Erzählers in den abbildenden Medien lässt sich bereits annehmen, dass diese Frage nicht ohne weiteres zu beantworten ist – oder vielleicht für die visuelle Kunst keine besondere Rolle spielt.²⁶³ Dies wird ebenso wie das Problem *Subjekt und*

260 Martinez/Scheffel 2003, S.69.

261 Vgl. Martinez/Scheffel 2003, S.81 ff.

262 Martinez/Scheffel 2003 verweisen auf Homers „Odyssee“ und Grillparzers „Der arme Spielmann“. Zu denken wäre auch an Jostein Gaarders „Sophies Welt“ oder John Irvings „Garp und wie er die Welt sah“.

263 Vgl. zu der Stellung des Erzählers in der Literatur Martinez/Scheffel 2003, S.80-84.

Adressat des Erzählens besonders am Beispiel von Tracey Emin untersucht werden können.

In diesem Kontext ist auch wesentlich darauf hinzuweisen, dass eine Geschichte aufgefasst werden muss „als Erzählung eines Erzählers für ein Erzählpublikum“.²⁶⁴ Also nicht die Narration allein soll im Zentrum einer Werkanalyse unter narrativen Gesichtspunkten stehen, sondern mit ihr die Beziehungen zwischen Autor, Erzähler, Erzähltem und Publikum.

264 Kemp 1994, S.65. Kemp fährt fort: „Die Reihenfolge der drei genannten Aspekte bildet sich durchaus als Rangfolge in der Geschichte der Erzählforschung ab. Die meisten Untersuchungen befassten und befassen sich mit den Erzählungen – ganz gleich, ob die Analysen strukturanalytisch, gattungs-, motiv- oder darstellungsgeschichtlich orientiert sind. Danach kommen Untersuchungen über den Autor und über den Erzähler. Und erst in den letzten 25 Jahren wendet sich das Interesse vermehrt dem Dialog zwischen Erzählung, Erzähler und Adressaten zu.“ (a.a.O., S.65)

3 Wege zur intermedialen Erzähltheorie

In dem Sammelband „Narrative across media“ postuliert Marie-Laure Ryan, worauf es ihrer Meinung nach bei einer intermedialen Erzähltheorie ankommt:

„If we regard 'narrative' as a secondary system, the task of the narrative media theorist is easily defined: identify the units of the medium; identify the meanings that make up the medium-free system of narrative; and create a 'lexicon' that maps the signs of the medium upon the meanings of the narrative system.“²⁶⁵

Neben diesen klaren Anweisungen für intermedial orientierte Theoretiker und einigen anderen Überlegungen Marie-Laure Ryans sowie dem bereits erarbeiteten erzähltheoretischen Vokabular dient Werner Wolfs fundamentaler Aufsatz „Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“, erschienen 2002, als Grundlage für dieses Kapitel und damit für die folgenden Werkanalysen. Aus diesem Grunde sollen Wolfs Herangehensweise und Erkenntnisse hier kurz skizziert werden:

Wolf entwickelt in seinem Beitrag zur intermedialen Erzähltheorie eine Definition des *Narrativen* als „kognitivem Schema“²⁶⁶, die es ihm erlaubt, „verschiedene mediale Vermittlungen miteinander in Verbindung zu bringen“.²⁶⁷ Wolfs Vorschlag für ein *Erzählmodell* lautet, nach einer nachvollziehbaren theoretischen Entwicklung als „Zwischenfazit“ formuliert, wie folgt:

265 Ryan 2004, S.195. Vgl. darin auch als einführenden Überblick über die teilweise eminent disparaten kognitiven, ästhetischen, soziologischen und technischen erzähltheoretischen Ansätze sowie die Problematisierung des Medienbegriffs Ryans erhellende Einleitung. (S.1-40)

266 Wolf 2002, S.28f. Das Narrative als „kognitives Schema“ wird hier dem Narrativen als „Qualität bereits der Lebenswelt und ihrer Erfahrung“ bzw. dem Narrativen als „Eigenschaft von in Artefakten und Texten realisierten oder auch virtuellen *possible worlds*“ vorgezogen. (Diese Auffassung teilt Wolf u.a. mit Marie-Laure Ryan und Filmwissenschaftlern wie D. Bordwell.) Als Motivation für dieses kognitive Schema nennt Wolf „anthropologische Grundbedürfnisse des Menschen“ wie Sinnbedürfnis, Erlebnishunger und Spieltrieb. Er teilt diese „werkexternen Faktoren des Narrativen“ ein in die „Sinngabungs- oder 'philosophische' Funktion“, die „repräsentierende und (re-) Konstruierende Funktion“ sowie die „kommunikative, soziale und unterhaltende Funktion“. (S.32 ff.)

267 Wolf 2002, S.28.

„Das Narrative ist – im Gegensatz zu einer verbreiteten Auffassung, die auf einer monomedial literarisch ausgerichteten Gattungstheorie beruht (...) – ein kognitives Schema von relativer Konstanz, das auf lebensweltliche Erfahrung, vor allem aber auf menschliche Artefakte, und hier wiederum auf deren makro- wie mikrotextuellen oder – kompositionellen Bereich, applizierbar ist, und zwar ohne dass dabei apriorische Festlegungen hinsichtlich bestimmter Realisierungs- oder Vermittlungsmedien getroffen werden müssen. Dieses Schema nenne ich *„das Narrative“* bzw. *„das Erzählerische“*.“²⁶⁸

Zu dieser Definition gelangt Wolf über die Festlegung verschiedener Kriterien, die neben dem *ontologischen Status* die *Veränderlichkeit* und die *Extension* des Narrativen betreffen. Da die vorliegende Untersuchung nur einen historisch sehr kurzen Zeitabschnitt untersucht, kann Wolfs vorläufige Annahme der „relativen Konstanz des Narrativen“ mit einer „gewisse(n) langfristige(n) Variabilität“ übernommen werden, „die jedoch kurz- und mittelfristig durch die Stereotypik der Schemata stark eingegrenzt ist.“²⁶⁹

Die Frage nach der Extension des Narrativen beantwortet Wolf mit einer Position, die zwischen der Auffassung des allgegenwärtigen Erzählerischen und derjenigen angesiedelt ist, die das Narrative für bestimmte Medien, z.B. den Roman oder den Film, eingrenzt.

„Zumindest die Extremformen beider Tendenzen sind (...) zurückzuweisen: eine radikal ubiquitäre Position wegen des Problems, vor ihrem Hintergrund überhaupt Nicht-Narratives noch dingfest machen zu können, und eine allzu partikularistische Tendenz, da sie eine intermediale Perspektive auf das Erzählerische ausschließt. Es erscheint also (...) sinnvoll, hier eine Zwischenposition einzunehmen, die im übrigen auch gestattet, das Narrative nicht nur als Rahmen für Gesamtwerke (also auf der Makroebene), sondern auch für bestimmte Werkteile (also auf der Mikroebene) anzunehmen. Eine solche Zwischenposition hat darüber hinaus die (...) Konsequenz, dass das Narrative in seinen Realisierungen *nicht* auf erzählervermitteltes Erzählen, also auf *Erzählungen* im engeren, epischen Sinn, beschränkt werden darf.“²⁷⁰

268 Wolf 2002, S.37.

269 Ebd., S.30. Eine ähnliche Position nimmt David Herman in seinem Beitrag „Towards a Transmedial Narratology“ ein. (Vgl. Herman, in: Ryan 2004, S. 54ff.) Wolf verweist darauf, dass es zu einer endgültigen Entscheidung zwischen der „Stasis-These“ und der „dynamisch-relativistischen These“ einer umfassenden interkulturellen und historischen Forschung bedürfe.

270 Wolf 2002, S.31.

Für eine Betrachtung narrativer bildender Kunstwerke sind diese Festlegungen entscheidend, denn erst anhand ihrer ist es überhaupt möglich, das *Narrative* in einzelnen Werken aufgrund objektivierbarer Maßstäbe zu identifizieren und als eigene Form zu analysieren.

Wolf geht vom Prototyp des fiktiven schriftlichen Erzählens aus.²⁷¹ Dabei ist für unseren Zusammenhang wichtig, dass dies „keine Festlegung einer absoluten Priorität verbalen, womöglich literarisch-epischen Erzählens gegenüber narrativen Realisierungen in anderen Medien“²⁷² bedeuten soll.

„Zwar spricht, historisch und anthropologisch gesehen, einiges für eine Privilegierung verbalen, v.a. mündlichen Erzählens, wodurch das *Narrative* in anderen Medien als *intermediale Transposition* angesehen werden könnte. Allerdings ist zweifelhaft, ob bei allen narrativen Werken bzw. Diskursen dieser wahrscheinliche Ursprung des Erzählens als Basis einer intermedialen Übertragung (...) nachweisbar ist. (...) Vielmehr kann (...) davon ausgegangen werden, dass das *Narrative* als Schema kulturell sowohl durch verbales als auch z.B. bildliches Erzählen (...) erworben wird und dann individuelle Erscheinungsformen primär mit dem Schema selbst verglichen werden, das per Definitionem medienunabhängig ist. Statt einer intermedialen Transposition wäre damit das *Narrative* als ein *transmediales Phänomen* (...) zu klassifizieren (...)“²⁷³

Aus kunsthistorischer Sicht ist die Überlegung, bildliches Erzählen basiere womöglich stets auf einem verbalen Text, nicht gerade naheliegend, gilt doch dem Kunsthistoriker die bildliche Sprache als eigenständig und potentiell unabhängig und des Künstlers 'Denken in Bildern' als Notwendigkeit. Fraglos aber spielen in der Kunstgeschichte, wie schon früher erwähnt, Mythen, Gleichnisse, historische und literarische Texte eine große Rolle als Grundlagen

271 Fludernik benutzt für ihre narratologische Untersuchung den Prototypen des spontanen mündlichen Erzählens. Vladimir Propp begründete seine narratologischen Erkenntnisse auf der Untersuchung von Märchen. (Vgl. Fludernik, M.: *Towards a 'Natural' Narratology*, New York 1996, und Propp, V.: *Morphologie des Märchens*, hrsg. von Karl Eimermacher, München 1977 (Erstausgabe 1928).

272 Wolf 2002, S.36.

273 Wolf 2002, S.36. Ryan kommt zu einem ähnlichen Schluss: „Yes, language is the privileged medium of summaries because it can articulate the logical structure of a story; yes, language all by itself can support a wider variety of narratives than any other single-track medium, not just because of its logical superiority but also because only words can represent language and thought. But this does not mean that media based on sensoric channels cannot make unique contributions to the formation of narrative meaning. There are, quite simply, meanings that are better expressed visually or musically than verbally, and these meanings should not be declared a priori irrelevant to the narrative experience.“ (Ryan 2004, S.12)

für erzählende Bilder. Jedoch nimmt diese Bedeutung in neuerer Zeit stark ab, und die Existenz eines verbalen Prätextes kann kaum als 'normal' bezeichnet werden. Überhaupt setzte die Auffassung des Narrativen in nicht-sprachlichen Medien als *intermediale Transposition* voraus, dass der wie auch immer gearteten Realisierung narrativer Elemente immer ein Erzählenwollen vorausgeht; die Zufälligkeit oder die mediale Bedingtheit von Narrativität werden damit ausgeschlossen.²⁷⁴

Darum ist die Annahme des Narrativen als *transmedialem Phänomen* unbedingt zu teilen. Ein weiterer Aspekt des prototypischen Vorgehens ist die Möglichkeit,

„im Einklang mit Princes 'scalar view of narrativity' verschiedene Abstufungen des Erzählerischen zumindest theoretisch ansetzen zu können. Dies erlaubt (...), auch Phänomene in nicht-verbalen Medien, die in manchen Details nicht dem Prototyp entsprechen, noch mit dem Narrativen in Verbindung zu bringen.“²⁷⁵

Aufgrund der geringen Anzahl der Kunstwerke, die dem prototypischen bzw. dem klassisch-narratologischen Erzählen entsprechen, erscheint innerhalb einer Untersuchung narrativer Aspekte der bildenden Kunst die Annahme der *Graduierbarkeit* von Narrativität²⁷⁶ als der „Fähigkeit von Medien und Werk(teil)en, das Narrative bzw. Geschichten zu vermitteln bzw. zu realisieren“²⁷⁷ als die einzige Möglichkeit, nicht nur eine marginale Menge von Werken berücksichtigen zu können; so geht Wolf zwar vom sprachlichen Erzählen als Prototyp aus, spricht jedoch mit seiner Definition des Narrativen als transmedialem Phänomen dem bildnerischen Erzählen nicht seine Eigenständigkeit ab.²⁷⁸

Entsprechend den strukturalistischen Begriffen der ‚*histoire*‘ (Todorov 1966) bzw. der ‚*story*‘ (Chatman 1978) oder der Handlung erläutert Wolf deutlich:

274 Letztere begegnet vor allem im Werk William Kentridges.

275 Wolf 2002, S.37.

276 vgl. Prince 1982.

277 Wolf 2002, S.42.

278 Neben anderen betont besonders Steiner die Graduierbarkeit von Narrativität. (vgl. Steiner 1988, S.9ff.).

„Dieselben Geschichten können in unterschiedlichen Medien, Textsorten und Gattungen in Erscheinung treten, und deren Inhalte sind daher an sich ebenso mental-abstrakt wie das formale Schema des Narrativen.“²⁷⁹

Diese Feststellung leuchtet unmittelbar ein: Ein und dieselbe Geschichte kann in unterschiedlichen Formen und Medien erzählt werden.²⁸⁰ Ein naheliegendes Beispiel wäre die Literaturverfilmung. Denkbar sind jedoch auch jene „intermedialen Transpositionen“²⁸¹, bei denen die Verbindungen zwischen den Realisierungen in verschiedenen Medien undeutlicher sind oder sich vielmehr auf einer Ebene des kollektiven Bewusstseins um diese eine Geschichte befinden.

Als Beispiele könnten hier Christoph Hochhäuslers Film *Milchwald* (2003) genannt werden, in dem das Märchen von *Hänsel und Gretel* als zeitgenössisches Alltagsgeschehen in Spielfilmlänge erzählt wird, oder als Exemplum aus der zeitgenössischen bildenden Kunst Anna Gaskells Fotografien *Sally Salt Says*²⁸² (Abb.19), die sich – in diffuser Weise – auf die Abenteuer des Baron Münchhausens beziehen. Jedoch verweist Gaskell nicht auf Rudolf Erich Raspes Literaturklassiker von 1785, sondern auf Terry Gilliams Spielfilmversion von 1988. Eine intermediale Transposition wird also noch einmal in ein anderes Medium übertragen, ohne jedoch die Geschichte direkt zu übernehmen. Anna Gaskell entnimmt der Geschichte nur die Figur des Mädchens Sally Salt, die Münchhausen bei seinen Abenteuern begleitet. Präziser ausgedrückt: Gaskell verwendet den Namen der Figur, über den aus-

279 Wolf 2002, S.38.

280 Hierfür zitiert Ryan in ihrer Einleitung Claude Bremond: „(Story) is independent of the techniques that bear it along. It may be transposed from one to another medium without losing its essential properties: the subject of a story may serve as argument for a ballet, that of a novel can be transposed to stage or screen, one can recount in words a film to someone who has not seen it. These are words we read, images we see, gestures we decipher, but through them, it is a story that we follow; and it could be the same story.“ (Ryan 2004, Einleitung, S. 1, Übersetzung Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, 1978, S.21, frz. Original in Fußnote 1, S.36) Vgl. auch Chatmans Feststellung. „Narrative translation from one medium to another is possible because roughly the same set of events and existents can be read out.“ (Chatman, S.: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, 1978, S.42)

281 Wolf 2002, S.36.

282 Anna Gaskell (geb. 1969 in Des Moines, Iowa, lebt und arbeitet in New York), Ohne Titel (*Sally Salt Says*), 1999, Mehrteilige Fotoserie, C-Prints, 3/3, Maße variabel, Courtesy Casey Kaplan 106, New York.

schließlich der *Titel* Auskunft gibt, der hiermit auf diese Weise eine wesentliche Funktion als Indikator einer Erzählung übernimmt und den Betrachter einlädt, das kognitive Schema des Narrativen anzuwenden. Das, was tatsächlich auf den Bildern zu sehen ist, erlaubt jedoch kaum einen Schluss auf die Geschichten um den Lügenbaron.²⁸³

Wolf unterscheidet zwischen drei *Vermittlungsebenen*, auf denen Geschichten bzw. das Schema des Narrativen verwirklicht werden können: *Medien*, *Medienspezifische Gattungen und Textsorten* sowie *Präsentations- und Diskursmodi*.²⁸⁴

Medien sind nach Wolf zu trennen in solche,

„die Narratives über eine Erzählinstanz vermitteln und so Erzählungen produzieren können, d.h. im wesentlichen verbale mündliche oder schriftliche Kommunikation, und solche, die Geschichten (in der Regel) ohne Erzählinstanz realisieren, also Theateraufführung, bildliche Medien, Film usw.“²⁸⁵

Die medienspezifischen Gattungen versteht Wolf gewissermaßen als Untergattungen und nennt für das bildliche Medium Historienmalerei und die satirische Bildersequenz.²⁸⁶ Anna Gaskells – hier mit allen Vorbehalten *Geschichte* genannte – Arbeit um Sally Salt wird also im bildlichen Medium Fotografie verwirklicht, die medienspezifische Gattung wäre vielleicht als märchenhafte Bildersequenz zu bezeichnen.

Die Präsentations- und Diskursmodi beschreibt Wolf als die Vermittlungsebene, die

„verschiedene Modi der formalen Präsentation (direkte Präsentation, d.h. ohne Erzählinstanz, vs. indirekte Präsentation, d.h. mit Erzählinstanz) [beinhaltet] und damit kombinierbare inhaltliche, d.h. durch die Applikation komplexer Schemata definierte, Organisationsformen von Zeichen. (...) [F]erner ist diese Ebene nötig, um das (...) Phänomen systematisch verorten zu können, dass z.B. ein und derselbe verbal-schriftliche Erzähltext im Mikrobereich nicht nur narrative Passagen

283 Eine Untersuchung des komplexen Bereichs der *intermedialen Transpositionen* von Geschichten verspricht aufschlussreiche Erkenntnisse bezüglich narrativer Vorgehensweisen in der bildenden Kunst und verdient eine eigene Forschungsarbeit.

284 Vgl. Wolf 2002, S.39ff.

285 Wolf 2002, S.39.

286 Vgl. ebd., S.40.

(Narration), sondern auch andere Diskursmodi wie Deskription, Argumentation usw. enthalten kann.“²⁸⁷

Der Nutzen der letztgenannten Ebene ist evident, denn ohne an dieser Stelle eine genaue Analyse des bereits genannten Beispiels *Sally Salt Says* von Anna Gaskell vornehmen zu wollen, ist erkennbar, dass sich in der Bildersequenz sowohl narrative als auch nicht-narrative Aspekte feststellen lassen, die mittels der Präsentations- und Diskursmodi erfasst werden können und „– anders als die Gattungen – wie das Schema des Narrativen selbst nicht an spezifische Medien gebunden“²⁸⁸ sind.

Seine Überlegungen schließt Wolf mit der folgenden einsichtigen Definition ab:

„Wo das Schema des Narrativen im Verein mit einer bestimmten Geschichte durch diese drei Vermittlungsebenen realisiert wird und sich als dominant erweist, ist das Ergebnis ein konkretes *narratives* bzw. *erzählendes* Werk. Es ist charakterisiert von dem, was in der Narratologie ‚Plot‘ genannt wird, d.h. von der Realisierung einer Geschichte bzw. *histoire* durch ein spezifisches Medium und bestimmtes *discours*-Verfahren. Damit gilt: Ein narratives Werk liegt dann vor, wenn in ihm insgesamt der Diskursmodus der Narration bzw. das Schema des Erzählerischen vorherrscht. Ist das nicht der Fall, können allerdings immer noch Werkteile als erzählend angesehen werden, nämlich dort, wo auf mikrotextueller bzw. –kompositioneller Ebene Geschichten erscheinen und damit zugleich das Schema des Narrativen wenigstens in Teilbereichen des betreffenden Werks zum Tragen kommt.“²⁸⁹

Aber wann kommt das *Schema des Narrativen* „zum Tragen“? Was löst beim Betrachter den Reflex aus zu *narrativieren*?²⁹⁰ Im Rahmen einer konkreten

287 Wolf 2002. Vgl. hierzu auch Ryan, die darauf hinweist, dass es bei den diskurstheoretischen Konzepten keinen Konsens über die notwendigen Kategorien gibt. So unterscheidet Chatman zwischen „persuasive and descriptive“, Fludernik zwischen „narrative, argumentative, instructive, conversational, and reflective“ und Virtanen identifiziert die Kategorien „narrative, description, instruction, exposition, and argumentation.“ Dabei sei jedoch allen Autoren klar, dass das Narrative sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene auftreten könne. (Ryan, S.7)

288 Wolf 2002, S.41.

289 Ebd. Vgl. auch die Überblicksdarstellung zu dem von Wolf entwickelten Modell Ebd., S.42. Damit löst sich das weiter oben erwähnte Problem, das Tanja und Hilmar Frank bezüglich Vargas Schema narrativer Bildwerke feststellten; mit Wolfs Definitionen lassen sich Flügelaltäre und Tryptichen als narrative Bildgattungen erfassen und beschreiben, und zwar, wie von Frank/Frank verlangt, jeweils als „Komposition“, die „mehr als eine Bildreihe“ ist.

290 Seymour Chatman nennt den Vorgang des *Narrativierens* „Reader’s inference“ bzw. „Reading out“: „From the surface or manifestation level of reading, one works

erzählerischen Analyse kann es nicht das Ziel sein, die Entscheidungen oder die Reflexe beim Betrachter zu untersuchen, die dazu führen, einen Text oder ein Bild narrativierend zu lesen.²⁹¹

„Wichtiger für unseren Zusammenhang ist vielmehr (...): das Erzählerische anzeigende Rahmungen und Stimuli, die außerhalb des Wahrnehmenden im Objekt selbst oder in dessen Kontext bzw. Peripherie beobachtet werden können.“²⁹²

An dieser Stelle führt Wolf die *Narreme* ein, deren „erkennbare Präsenz“ zu den *werkinternen Stimuli* gehört und für deren Darstellung Wolf sich an die vorhergehenden Ausführungen von Ryan und Prince anlehnt.²⁹³ Nach Wolf sind die Narreme „Faktoren von Narrativität; Kennzeichen, inhaltliche 'Hohlformen' und 'Syntaxregeln' des Narrativen.“²⁹⁴ Dementsprechend können sie eingeteilt werden in *qualitative* (z.B. Sinndimension, Darstellungsqualität und Erlebnisqualität), *inhaltliche* (z.B. Zeit, Ort, antropomorphe Wesen, Geschehen) und *syntaktische Narreme* (z.B. Werk- bzw. textinterne Relevanz, formale und thematische Einheitsbildung, Relevanz). Die Zusammenstellung dieser Narreme führt Wolf schließlich zu der notwendigen „Minimaldefinition“ des Narrativen:

through to the deeper narrative level. That is the process I call, technically, *reading out*.” (Chatman, S.: Story and Discourse, Ithaca 1978, S. 41).

291 David Herman allerdings fordert: „Given that scripts and stories are in some sense mutually constitutive, how readers and listeners process a narrative – and indeed whether they are able to process a narrative – depends on the nature and scope of the world knowledge to which it is indexed. Postclassical narratology should therefore study how interpreters of stories are able to activate relevant kinds of knowledge with or without explicit textual cues to guide them. At the same time, it should investigate how narratives, through their forms as well as their themes, work to privilege some world models over others.” (Herman, David: Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology, in: PMLA (Publications of the Modern Language Association of America), Vol. 112, Oktober 1997, S.1046-1059, hier S.1057)

292 Wolf 2002, S.43. Wolf versteht „innerhalb der Indikatoren kognitiver *frames* unter 'Rahmung' deutliche Markierungen spezifischer Schemata (...) und unter 'Stimulus' allgemeinere, auch implizite Elemente, die zur Anwendung solcher Schemata führen können.“ (Ebd., Fußnote 42) Diese Stimuli begegnen in der erzähltheoretischen Literatur auch als „cues“ (Vgl. z.B. Herman in der vorhergehenden Fußnote).

293 Wolf 2002, S. 43. Vgl. zu *Narremen* bzw. „*narretemes*“ Ryan, Marie-Laure: The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors, in: Style 26, 1992, S.368-387, sowie Prince, Gerald: Remarks on Narrativity, in: Claes Wahlin (Hrsg.): Perspectives on Narratology: Papers from the Stockholm Symposium on Narratology, Frankfurt am Main 1996, S.95-106.

294 Wolf 2002, S.42.

„Im weitgehenden Einklang mit einem Großteil der Forschung schlage ich hier vor, die allgemeinen Narreme (erkennbarer Bezug auf eine Sinndimension, Darstellungs- und Erlebnisqualität), die Präsenz der inhaltlichen Narreme der Existenz einer Handlung und deren Zentrierung auf anthropomorphe Figuren als Grundelemente einer narrativen Welt sowie die syntaktischen Narreme der Chronologie und die Bereitstellung mindestens einer Erklärungsmöglichkeit zeitlicher Progression (entweder im Bereich von Kausalität oder Teleologie) als Kern des Narrativen anzunehmen.

Erzählen wäre damit die Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterlebbaren Welt, in der mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände auf dieselben anthropomorphen Gestalten zentriert sind und durch mehr als bloße Chronologie miteinander in einem potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang stehen.“²⁹⁵

Am Beispiel jeweils eines Werkes von Tracey Emin und von William Kentridge wird zu prüfen sein, ob diese Narreme zu identifizieren sind, welche Folgerungen sich für das Erzählen in der bildenden Kunst daraus ziehen lassen und ob Wolfs Minimaldefinition so zu halten ist.

Wolf erprobt seine Überlegungen an Beispielen der epischen Erzählkunst, der Malerei und der Musik. Für die Malerei bzw. Kunstwissenschaft konstatiert er wiederholt „eine womöglich noch gesteigerte Tendenz, den Begriff des Narrativen mehr oder weniger unreflektiert auf bildliche Darstellungen anzuwenden“²⁹⁶ und betont die bereits bekannten Besonderheiten und Schwierigkeiten in Bezug auf bildende Kunst und Narrativität: die A- Temporalität des bildlichen Mediums sowie seine fast ausschließliche Konzentration auf die Repräsentation sichtbarer Oberflächen.²⁹⁷ Nachdem

295 Wolf 2002, S.51.

296 Ebd., S.53. In diesem Zusammenhang sei auf Wolfs Überlegungen bezüglich einer „prototypischen Sicht auf das Narrative“ hingewiesen: „Die Frage nach dem Status des verbalen Erzählens innerhalb einer prototypischen Sicht auf das Narrative ist im Grunde nur ein Sonderfall eines allgemeinen Problems jeder Prototypensemantik: nämlich die Deklaration eines bestimmten Konzeptkonglomerats und seiner Komponenten als Prototyp sowie noch zulässige Stufen der Abweichung hiervon zu begründen. In der Linguistik kann dies, zumal für einfache Konzepte, auf empirischem Weg geschehen. Für die Narratologie wäre ein ähnlich empirisches Vorgehen, d.h. die Konfrontation von Probanden mit verschiedenen Situationen oder Werken mit der Aufgabe, Aussagen über deren Narrativität zu machen, wünschenswert. Meines Wissens existiert jedoch eine derartige Forschung noch nicht. Daher stehen im Grunde alle Aussagen zum Narrativen (einschließlich meiner eigenen) bestenfalls im Zeichen ‚bloßer‘ intuitiver Plausibilität und haben zu einem Gutteil Postulatcharakter.“, ebd., S.36.

297 Vgl. Wolf 2002, S.54.

Wolf eine Typologie „potentiell narrativer Bilder“²⁹⁸ erstellt hat, wendet er sich bezeichnenderweise einem Beispiel aus dem 18. Jahrhundert zu, dem bereits exemplarisch herangezogenen *Marriage A-la-Mode* von William Hogarth, einem klassischerweise narrativ rezipierten Künstler, über dessen Erzählweisen sowohl in monographischen als auch in erzähltheoretisch ausgerichteten Abhandlungen geschrieben wurde.²⁹⁹ Es ist auffällig, dass neueste narratologische Erkenntnisse immer wieder an älterer Kunst erprobt werden, und es drängt sich die Frage auf, ob sich die entwickelten Erzählmodelle als Werkzeug für die Analyse moderner Kunstwerke überhaupt eignen.³⁰⁰

Aus Wolfs Betrachtung von Hogarths Bilderzyklus sei besonders ein Aspekt hervorgehoben: Wolf erwähnt gleich zu Beginn, dass die Bildtitel zu dem narrativen Verständnis von Hogarth Bilderzyklen beigetragen haben. Wolf nennt dies „eine intermediale Einbeziehung des Wortes“³⁰¹. Die Bedeutung des Bildtitels für die *Narrativierung* wurde bislang weitgehend ignoriert; die jeweilige Geschichte des Bildes/der Bilder wird üblicherweise ohne Rücksicht auf den Titel erzähltheoretisch betrachtet.³⁰² Am Beispiel von Anna Gaskells *Sally Salt Says* (Abb.19) war die Bedeutung des Bildtitels ohne Schwierigkeiten zu erkennen: Der Bezug zur filmischen bzw. literarischen Vorlage ließe sich ohne den hinweisgebenden Titel gar nicht erschließen. Die verbalen Zeichen übernehmen also auch bei dieser bildlichen Narration eine für die Konstituierung der Geschichte wesentliche Funktion, indem sie als ‚werkinterner Stimulus‘ den Betrachter dazu auffordern, das jeweilige Werk als ‚Geschichte‘ zu lesen.

298 Ebd., S.56.

299 Vgl. u.a. Jäger 1998.

300 Auf den Ausschluss postmoderner Literatur aus narratologischen Modellen weist auch Ryan hin: „The question 'Is it a narrative?' is even more problematic when the text embodies the artistic intent to both arouse and frustrate narrative desire. Many postmodern texts present themselves as bits of pieces of a narrative image but prevent the reader from ever achieving the reconstruction of a stable and complete narrative script. This may explain why narrative theory has never been comfortable with either including or excluding postmodern literature.“ (Ryan 2004, S.10)

301 Wolf 2002, S.61.

302 Bei Bordwell und Chatman begegnet *Narrativierung* als „inference“ („Schlussfolgerung“).

Neben dieser „Lesehilfe“ (Wolf) verweist Wolf noch auf weitere *Hilfen*, „die fast durchweg auf einer Aktivierung von Weltwissen und kognitiven Skripten des Betrachters durch verschiedene Verfahren im Bild und seinen ‚Paratexten‘ basieren.“³⁰³ Er nennt für Hogarth „den auffallenden Reichtum an dargestellten Details“, räumliche oder visuelle Elemente, „die erfahrungsgemäß mit Zeit im Zusammenhang stehe“ wie Gestik oder eine Uhr im Bild, *mises en abyme* (...) und Allegorien.³⁰⁴ Wolf sieht diese „Hilfestellungen“ einerseits im Einklang mit der Tendenz zur Überexplizitheit des narrativen Diskurses im zeitgenössischen Roman des 18. Jahrhunderts, darüber hinaus aber erkennt er einen anderen Grund in diesem Einsatz von Lesehilfen: „eben jenes Defizit des bildlichen Mediums, temporale und kausale Kohärenz und klare Identifikationsmöglichkeiten allein aus sich heraus zu ermöglichen.“ Es mutet seltsam an, dass Wolf hier von „Defiziten“ spricht, die doch nur in Beziehung zur verbalen Erzählweise zu verstehen sind. Er geht noch weiter und formuliert unmissverständlich:

„Wie gezeigt, bedarf sie [die Malerei] vielmehr – im Gegensatz zur Poesie einiger Hilfsmittel. Erst durch diese – und die konstruktive Mitarbeit des Betrachters – erhält die jeweils dargestellte Gegenwart (...) jene zeitliche Dimension, die sie als narrative Szene zwischen einer Vergangenheit und einer Zukunft ‚lesbar‘ macht.“³⁰⁵

Zwei Aspekte sind es, die hier verwundern: Zum einen sind die von Wolf genannten Hilfsmittel alle mehr oder weniger auch in der literarischen Erzählung üblich. Zum anderen erscheint hier die verbale Narration nicht nur als Prototyp, sondern als das ‚eigentliche‘ Erzählen im Gegensatz zu den bildlichen Medien. Letzteres erstaunt umso mehr, als der Autor ja explizit um eine intermediale Theorie bemüht ist.

Bedenkenlos zu folgen ist Wolf, wo er anhand der Betrachtung eines *Monophasen-Einzelbildes* zu dem Schluss kommt, dass

303 Wolf 2002, S.66.

304 Vgl. ebd., S.66 ff.

305 Wolf 2002, S.66ff.

„[a]lles, was ein Einzelbild des (...) monoszenischen Typs mit seinem, narratologisch gesehen, extrem defizitären *discours* für die Repräsentation einer *histoire* tun kann, ist, ein Resultat einer – allenfalls angedeuteten – Vorgeschichte oder eine in die Zukunft weisende Handlung darzustellen. (...) Monophasen-Einzelbilder können selbst nicht narrativ im Sinne von geschichtendarstellend sein, sondern bestenfalls Geschichten an Hand einer Plot-Phase *andeuten*. Sie haben damit einen relativ geringen Grad an Narrativität.“³⁰⁶

Dem ist, entgegen dem konventionellen Gebrauch des Begriffs ‚narrativ‘ in kunstwissenschaftlichen Texten, zuzustimmen. Zur Veranschaulichung sei hier nochmals Jeff Walls ***Eviction Struggle*** (Abb.16) angeführt, auf dem eine typische amerikanische Vorstadt zu sehen ist und, relativ klein, an nicht besonders prominenter Stelle die offensichtlich wütende Auseinandersetzung zweier Männer. Das ‚Davor‘ und das ‚Danach‘ konstituiert sich bei der Betrachtung allein durch das Wissen um bestimmte Handlungsabläufe bzw. menschliche Mechanismen, in diesem Falle Uneinigkeit, Auseinandersetzung, Eskalation bzw. Deeskalation. Dass also dem, was hier zu sehen ist, eine Uneinigkeit vorausgeht und eine Steigerung oder Beilegung des Streits folgt, entnimmt der Betrachter dem Bereich seines eigenen ‚Weltwissens‘. Jeff Wall selbst macht zu der Vergangenheit und der Zukunft der Geschichte keine Angaben. Wie Gaskell allerdings nutzt auch Wall die Möglichkeit des Bildtitels, weiteren Aufschluss über den Inhalt des Bildes zu geben, indem er mit ***Eviction Struggle*** angibt, dass es sich bei der Auseinandersetzung um eine Räumung handelt. Auch hier also ist eine intermediale Zuhilfenahme der Sprache zu konstatieren. Der Titel fungiert, genauso wie die auf dem Bild dargestellte Szene, als *geschichtenindizierend* und erfüllt das qualitative Narrem der *Sinndimension* ebenso wie das inhaltliche Narrem *Handlung* („Struggle“) und dadurch indirekt das der *Handlungsträger* und schließlich das syntaktische Narrem der *Einheitsbildung*.

Für die begriffliche Einordnung bedeutet dies, dass ***Eviction Struggle*** durchaus als narrativ bezeichnet werden kann, dass sein narratives Potential, im Gegensatz beispielsweise zu Bildersequenzen, jedoch relativ gering ist. Das

306 Ebd., S.73.

wiederum verlangt dem Rezipienten ein hohes Maß an eigener *Narrativierung* ab; die Geschichte muss also von ihm selbst erzählt werden.³⁰⁷

Wolf weist im Zusammenhang mit dem literarisch-epischen Erzählen noch einmal darauf hin,

“dass das Narrative hier als kognitives Schema konzipiert wurde. Daraus folgt, dass das Werk zwar als Stimulus für dessen Applikation wirkt (und entsprechende Faktoren anbieten muss), die Narrativierung jedoch zu einem Gutteil in der kognitiven, kulturell konditionierten Tätigkeit des Rezipienten liegt: nämlich in dessen Anwendung des prototypengeschützten Schemas nach dem *trial-and-error*-Verfahren. (...) Innerhalb einer gewissen Toleranzgrenze und sofern nicht gegenteilige Signale dies ausschließen, können dabei auch fehlende oder nicht explizit vorhandene Narreme rezipientenseitig ergänzt werden, wenn so das wahrgenommene Phänomen am einfachsten mit dem vorhandenen Wissen kognitiv verarbeitet werden kann. (...) Gerade die schematische Natur des Narrativen und dessen anthropologisch und kulturell eminent hohe Bedeutung erlauben (...), dass die Narrativität eines konkreten Werks ‚schemenhaft‘ bleiben mag und es dennoch narrativ gelesen werden kann, auch wenn es sich um nicht erzählvermitteltes fiktives Erzählen handelt.”³⁰⁸

Wie hoch der Anteil der Mitarbeit des Betrachters bei der Narrativierung sein kann, wird hier besonders deutlich. Mit Wolf muss betont werden, dass die rezipientenseitig nötige Narrativierung „nie gleich Null“³⁰⁹ ist. Dies ist umso bedeutsamer, als, wie schon erwähnt, die vermeintlich interaktive Beteiligung des Rezipienten in kunstwissenschaftlichen Texten der letzten Jahre immer wieder als Besonderheit der neueren Erzählweisen heraufbeschworen wurde. Wichtig scheint hier die Möglichkeit einer graduellen Abstufung des „Anteils rezipientenseitig nötiger Narrativierung“³¹⁰, die Wolf schematisch darstellt. (Abb.20; bei diesem Schema handelt es sich um die erste Darstellung narrativen Potentials unterschiedlicher Medien.)

307 Damit ist auch die früher gestellte Frage nach der Narrativität eines Einzelbildes beantwortet. (vgl. Kapitel II, Abschnitt 2.1)

308 Wolf 2002, S.52f. Ryan unterscheidet zwischen „being a narrative“ und „possessing narrativity“, um angeben zu können, dass es Objekte gibt, denen Narrativität innewohnt, ohne dass sie selbst Geschichten/Narrationen im eigentlichen Sinne sind: „The property of 'being' a narrative can be predicated on any semiotic object produced with the intent of evoking a narrative script in the mind of the audience. 'Having narrativity', on the other hand, means being able to evoke such a script.“ (Ryan 2004, S.9)

309 Wolf 2002, S.95.

310 Ebd., S.96.

Inwiefern sich eine solche Übersicht als Grundlage für die Analyse potentiell narrativer Kunstwerke eignet, kann sich erst im nächsten Teil dieser Arbeit zeigen. Fraglos ist es jedoch bei der Untersuchung narrativer Strukturen von Bedeutung, inwiefern das jeweilige Medium den Einsatz erzählerischer Elemente begünstigt oder erschwert und wie sich diese medialen Voraussetzungen auf die Narrativität eines Werkes jeweils auswirken.³¹¹

Es hat sich gezeigt, dass die Kunstwissenschaft bis jetzt noch keine befriedigenden Möglichkeiten zur Erfassung und Beschreibbarkeit von narrativen Strukturen in der bildenden Kunst erarbeitet hat. Darum war es nötig, auf Erkenntnisse anderer Disziplinen zurückzugreifen. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe konnten herangezogen und mit unterschiedlich hohem Nutzen für die Betrachtung von Werken bildender Kunst angewendet werden. Die Erkenntnis, dass eine literaturwissenschaftlich begründete Erzählanalyse an einem visuellen Kunstwerk nicht ohne die Methoden der Kunstwissenschaft auskommt, führte zu der Notwendigkeit, interdisziplinäre und intermediale Herangehensweisen der Narratologie zu berücksichtigen. Hier erweist sich Werner Wolfs intermedialer Ansatz als besonders vielversprechend, ebenso wie Marie-Laure Ryans Projekt zur Narrativität „durch alle Medien“.

Fragen, die sich nur im Zuge einer praktischen Anwendung des zusammengetragenen Materials beantworten lassen, sind nach wie vor: Wie und mit welcher Wirkung setzen zeitgenössische Künstler und Künstlerinnen erzählerische Formen ein? In welcher Weise wirkt sich das jeweilige Medium auf die Erzählformen aus? Sind diese Erzählformen mit den bislang in der intermedialen Erzähltheorie entwickelten Methoden erfassbar? Inwiefern müssen die bisher erarbeiteten Theorien verändert bzw. angepasst werden, und

311 Bezogen auf digitale Medien formuliert Marie-Laure Ryan die Frage: „When an interactive text achieves narrative coherence, does it so by working with or against the medium?“ (Ryan 2004, S.329). Eine Differenzierung der bei Wolf nur ungenau bezeichneten Medientypen bietet Ryans *Typologie von Medien, die die Narrativität betreffen*, die zeitliche, räumliche und zeitlich-räumliche Medien unterscheidet. (Ryan 2004, S.21) Den Grad der möglichen Narrativität berücksichtigt sie dabei nicht. Somit ist Ryans Typologie als Ergänzung zu Wolfs Schema zu benutzen.

wie kann eine Analyse unter erzähltheoretischen Aspekten zur Deutung eines Kunstwerkes beitragen?

Mit Hilfe der erarbeiteten Begriffe und Modelle werden diese Fragen im Zuge der folgenden Untersuchungen, in deren Zentrum zwei ausführliche Werkanalysen stehen, beantwortet werden können.

III Werkanalysen

Aus der großen Auswahl an erzählerischen Kunstwerken der neunziger Jahre fiel die Entscheidung für diese Untersuchung künstlerischer Erzählstrategien schließlich auf die formal und inhaltlich vollkommen unterschiedlichen Werke der britischen Künstlerin Tracey Emin und des in Südafrika lebenden William Kentridge, die bis auf die ausgeprägte Narrativität ihrer Kunst wenig gemeinsam zu haben scheinen. Ihre Unterschiedlichkeit legitimiert die Auswahl. Es ist zu hoffen, dass gerade diese Disparatheit zeigt, ob sich die in Kapitel II erarbeitete theoretische Grundlage bewährt. Jeweils ein Werk der beiden Künstler soll unter erzähltheoretischen Prämissen untersucht und schließlich in den Kontext des jeweiligen Gesamtwerkes eingebunden werden. Ein querschnittartiger Überblick wird somit zurückgestellt zugunsten einer sorgfältigen Einzelanalyse, um die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer kunstwissenschaftlichen Erzählanalyse zeitgenössischer Kunst zu demonstrieren. Sollte die zuvor entwickelte Methode bei beiden der zu untersuchenden Werke neue Erkenntnisse hervorbringen, kann die gegebenenfalls modifizierte Terminologie als neue Grundlage für weitere kunstwissenschaftlich-erzähltheoretische Analysen gelten.

Dass Tracey Emin und William Kentridge schon einmal in einem Buch³¹² vereint waren, das sich nicht explizit der bildkünstlerischen Narration gewidmet hat³¹³, steht in keinem Zusammenhang mit dieser Arbeit, deren Auswahl unabhängig davon getroffen wurde. Dies jedoch einen Zufall zu nennen, wäre wohl nicht angemessen. Bice Curiger schreibt im Editorial der *Parkett*-Ausgabe, bezogen auf die Arbeiten von Emin, Kentridge und Schneider:

„Obwohl ihre Werke im Ansatz, in der Herkunft, der Prägung und in der visuellen Sprache grundverschieden sind, fallen bei näherer Beschäftigung

312 *Parkett*, No. 63, Dezember 2001, Zürich New York Frankfurt 2001, mit Tracey Emin (S.2-63), William Kentridge (S.64-113) und Gregor Schneider (S.114-168).

313 Wie beispielsweise der Ausstellungskatalog *Stories*, München 2002, in dem ebenfalls beide Künstler mit Arbeiten vertreten waren, jedoch nicht in solch kleiner Runde wie in der genannten *Parkett*-Ausgabe.

schnell die verbindenden Momente auf. Es ist ein Einkreisen von Elementarem: der isolierte Mensch, umschlossen von Wänden, oft nackt, das Bad, das Bett, die Behausung. (...) Man könnte den Zug ins Autobiographische hervorheben und zugleich diesen Hang zur Düsternis, zur Aporie. Etwas Traumatisches verbindet sich mit der Innen- und Rückschau, während das Betrachten dieser Werke Ahnungen nährt und Unausgesprochenes greifbar im Raum erscheint. Die Geschichten künden von Erbärmlichkeit, Unterdrückung, von Vergewaltigung und Machtmissbrauch. Ihre Konturen zeichnen ein Gegenbild zur Geschichte, zur Historie als einem Haus der unbehausten Seelen.“³¹⁴

Bice Curiger gibt hier charakteristische Merkmale an, die sich in Bildern – Bad, Bett, Behausung, Düsternis – und Gefühlszuständen – Isolation, Traumatisierung, Unterdrückung – sowie in der Beschreibung des Unbeschreiblichen – Ahnungen und Unausgesprochenen – ausdrücken. Das Ziel der folgenden Analyse ist, diese Bilder in ihrem narrativen Zusammenhang zu belassen und sie innerhalb dessen zu deuten.

314 Curiger, Bice, Editorial, in: Parkett, No. 63, Dezember 2001, Zürich New York Frankfurt 2001, S.4.

1 Tracey Emin

1.1 Forschungsstand und kurze Einführung

In den zwölf Jahren, die zwischen Tracey Emin³¹⁵ erster Einzelausstellung „My Major Retrospective“ in der White Cube Gallery in London und der Fertigstellung dieser Forschungsarbeit liegen, sind wenige ihr gewidmete Monographien erschienen, aber Dutzende von Texten in Katalogen von Gruppenausstellungen und Hunderte von Artikeln in Magazinen, Illustrierten und Tageszeitungen. Dies spiegelt das Phänomen wider, dass Tracey Emin lange, bevor sie in der Wissenschaft volle Aufmerksamkeit erhielt, bereits ein breites Publikum erreicht hatte, das sich nicht nur ihrer Kunst, sondern auch und besonders ihrer Person widmete.

Dieses Interesse an der realen Person Tracey Emin verstellt häufig den Blick auf das Werk der Künstlerin. Zwar wird dieses unter anderem 1997 mit der Nominierung für den Turner Prize gewürdigt³¹⁶, jedoch zeigt die weitreichende Rezeption ihres Werkes *Everyone I have ever slept with 1963-1995* (1995) (Abb.21), das im selben Jahr in der viel beachteten Ausstellung „Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection“³¹⁷ gezeigt wurde, ein Phänomen, das auch bei der erzähltheoretischen Analyse berücksichtigt wird: Kunstwerk und Künstlerin werden miteinander gleichgesetzt, und die Aussage der Arbeit wird nachlässig auf sexuelle Inhalte reduziert.³¹⁸

³¹⁵ geb. 1963 in Margate, Großbritannien, lebt und arbeitet in London.

³¹⁶ Vgl. Button, Virginia: The Turner Prize, Tate Gallery, London 1997.

³¹⁷ Vgl. Adams, Brooks, L. Jardine, M. Maloney, N. Rosenthal, R. Shone: Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection, Kat. Royal Academy of Arts, London 1997.

³¹⁸ Noch zehn Jahre später fühlt sich deshalb Rudi Fuchs in seinem Katalogtext anlässlich der Tracey Emin-Ausstellung in der White Cube Gallery, London, im Frühsommer 2005 veranlasst, explizit darauf hinzuweisen, dass es in *Everyone I have ever slept with, 1963-1995* um mehr als – oder vielleicht gar nicht in erster Linie – um Sex geht: „To put the record straight, this work is not only about sex; (...) So it is also about intimacy and vulnerability (...)“ (R. Fuchs: Tracey Emin. A particular Honesty, in: Tracey Emin. When I think about Sex, hrsg. von Jay Jopling/White Cube, London 2005 (Emin 2005), S. 6-18, hier S.16) Dass dieser Hinweis immer noch angebracht ist, beweist u.a. Johanna di Blasis Artikel „Sarah Lucas’ zarterbe Zoten“ in *Monopol*, Nr.3/2005, S. 142, in dem sie “Tracey Emin’s Zelt mit den Namen ihrer 102 Liebhaber” erwähnt.

Bei der Beschäftigung mit Tracey Emins Werk und bei der Sichtung der Literatur über die Künstlerin wird die Konfrontation mit einem besonderen Phänomen offenkundig: Wer über Tracey Emins Kunst schreibt, schreibt immer auch über die *Person* Tracey Emin, die sich im Laufe der neunziger Jahre zu einer schillernden Protagonistin der Londoner Gesellschaft, zu einer wahren *Celebrity*, entwickelt hat, deren Bekanntheitsgrad weit über die üblichen Kunstkreise hinausreicht.³¹⁹ Kaum jemand, der über Tracey Emin schreibt, kann der Versuchung widerstehen, die eine oder andere Anekdote über die ‚Privatperson‘ Tracey zu erzählen. Robert Preece sieht sich wohl deshalb in seinem Text in *Parkett* 2001 genötigt, spätere Forscher zu warnen:

„Future researchers should be warned that the writings on Tracey in totality reflect a discourse in disarray. In addition to hearing account after account of chronic inaccuracies and complete sensational fiction, her assistant recently told me that a newspaper ‘journalist’ threatened to make a story up completely, if he could not interview Emin.“³²⁰

Selbst in anderen Texten über Emin, die abseits der Klatschpresse geschrieben wurden und im Kunst-Kontext erschienen sind, erliegen Autoren der Versuchung, sich der Person, der Frau, Tracey Emin, ohne den Umweg über den eigentlichen Gegenstand ihrer Untersuchung, der Kunst, zu nähern – so titelt Matt Collings 1998 im White Cube-Katalog in Bezug auf Tracey Emins Brüste: „But just how big are they?“³²¹ Das sich aus dieser Literaturlage ergebende Problem formuliert Robert Preece wie folgt:

„When I finally interviewed her in her London studio, my head was so *fuckin’ dizzy* from reading newspaper features about Tracey Tracey Tracey, that it took me ten minutes to focus and gradually discover that I

319 Stets wird Emins inzwischen legendärer Fernsehauftritt in einer Sendung des britischen Fernsehsenders Channel Four anlässlich des Turner Preises 1997 erwähnt, an der sie betrunken teilnahm und sie vorzeitig verließ. Die sich im Laufe der Zeit und vieler Magazin- und Zeitungsartikel vervollständigende *Geschichte* endet in der Pointe, dass Tracey Emin sich im Nachhinein nicht mehr daran erinnern kann, in einem Fernsehstudio gewesen zu sein, sondern sich stattdessen auf einer langweiligen Dinnerparty wähnte. Vgl. z.B. Lynn Barber: Show and tell, in: The Observer Magazine, 22. April 2001, S. 8-12, hier S.11.

320 Preece, Robert: Artist over – and in – the Broadsheets, in: *Parkett* 63, 2001, S.50-54, Fußnote 9.

321 Collings, Matthew (Carl Freedman): Just how big are they?, in: Emin 1998, o.S.

was speaking to a ‚real‘ person – who was nice, polite, and serves a good cup of tea.”³²²

Dies lässt sich direkt auf die Analyse des künstlerischen Werkes von Emin übertragen: Es bedarf, absehend von den die Künstlerin umgebenden Geschichten, der Konzentration auf Emins Kunst bzw. ein genaues Prüfen, inwieweit die, wie Preece beschreibt, „schwindelerregenden“ Geschichten aus der Presse erhellend sein können für das Verständnis einer anscheinend autobiographisch gefärbten Kunst.³²³

Als erste wichtige monographische Publikation ist der 1997 in London erschienene Katalog „Tracey Emin“ zu nennen, mit Texten von Neal Brown, Sarah Kent und Matthew Collings sowie der Künstlerin selbst.³²⁴ In dieser Veröffentlichung manifestiert sich der Ruf der Künstlerin, eine ‚Geschichtenerzählerin‘ zu sein. Neal Brown verweist auf „Emin’s natural storytelling ability“³²⁵, Sarah Kent stellt fest: „She is a remarkable storyteller and writing is an important aspect of her work.“³²⁶, und Matthew Collings lehnt einerseits die Vermischung von Person und *persona* ab, betont aber dennoch die Bedeutung ihrer Authentizität und des Geschichtenerzählens: „But those interviews aren’t the art. It’s the objects and stories and her.“³²⁷

Aufschlussreichere Hinweise lassen sich in dem 2002 von Mandy Merck und Chris Townsend herausgegebenen Buch „The Art Of Tracey Emin“ finden, darunter die Einleitung der beiden Herausgeber, in der sie nicht nur die

322 Preece, Robert: Artist over – and in – the Broadsheets, S.50. Am Rande sei erwähnt, dass die gute Tasse Tee, die Tracey Emin serviert, selbst schon ein Topos in der Emin-Literatur geworden ist. An diesem Detail lässt sich die Verwirrung, die zwischen *Tracey* und *Tracey* besteht, ablesen.

323 Exemplarisch für die Konzentration auf die reale Person Tracey Emin auch in kunstwissenschaftlichen Beiträgen ist das Interview von Neal Brown mit der Künstlerin im Katalog „Art from the UK“ der Sammlung Goetz, in dem es vorrangig um biographische und persönliche Informationen geht und nur marginal um künstlerische Strategien. (Brown, Neal: Ich brauche die Kunst, wie ich Gott brauche. Interview mit Tracey Emin, in: Goetz, Ingvild und Christiane Meyer-Stoll (Hrsg.): Art from the UK, Sammlung Goetz, München 1997, S.55-62).

324 Tracey Emin: I need art like I need God, hrsg. von Jay Jopling/White Cube, London 1998 (Emin 1998).

325 Brown, Neal: God, Art and Tracey Emin, in: Emin 1998, o.S.

326 Kent, Sarah: Tracey Emin: Flying High, in: Emin 1998, o.S.

327 Collings, Matthew: Just how big are they?, in: Emin 1998, o.S.

Rezeptionsgeschichte von *My Bed* (1998) schildern, sondern zudem die Künstlerin „kulturell zu verorten“ suchen:

„The nudes may represent the artist’s body and the poems describe her state of mind, or they may not. But drawing and writing are neither flesh nor emotion,, and the apparent immediacy of Tracey Emin’s work is both artful and ambiguous, the product of formal, technical and generic strategies that are anything but unmediated.“³²⁸

Ähnlich argumentiert im selben Band Rosemary Betterton in ihrem Aufsatz „Why is my Art not as good as me?“:

“(…) Emin’s recurrent representations of herself through her work refigure the traditional concept of self-portraiture as a mirror of the whole subject. (...) While tracing of particular aspects of her past experience suggests a pressure to represent what cannot wholly be contained within memory, this does not imply an unmediated outpouring of the truth.“³²⁹

Lorna Healy untersucht in ihrem Text „We love you, Tracey“ popkulturelle Strategien in den Videos Tracey Emins und verweist darauf, dass Emin sich mit ihrer Entscheidung für die narrative Darstellungsform deutlich vom feministischen Film unterscheidet. Hier findet sich auch eine der wenigen Einzelanalysen zu einem von Emins Werken.³³⁰ Zudem stellt Healy die These auf, dass der narrative Modus in Emins Videos entweder dokumentarisch bzw. der eines persönlichen Zeugnisses („personal testimony“) sei oder aber poetischer Natur, wobei Healy einräumt, dass Emin meist innerhalb eines Werkes zwischen beiden Modi wechselt.³³¹

Jean Wainwright erhellt im Interview mit der Künstlerin ihre Bewunderung für Vermeer und andere Künstler wie Bruce Nauman, Mark Rothko, Jackson Pollock und Frida Kahlo. Diese Bewunderung rührt allerdings nicht von einem

328 Merck, Mandy und Chris Townsend: *The Art of Tracey Emin*, London 2002, S.6 (Merck/Townsend 2002).

329 Betterton, Rosemary: *Why is my Art not as good as me? Femininity, Feminism and ‘Life’-Drawing* in: Merck/Townsend 2002, S.22-39, hier S.29 (Betterton 2002). Bettertons Ausführungen finden Eingang in meine Überlegungen zur Autorschaft und *gender*-bezogenen Aspekten in Emins Werk.

330 von Tracey Emins *Why I never became a dancer* (1997).

331 Vgl. Healy, Lorna: *We love you, Tracey*. Pop-Cultural Strategies in Tracey Emin’s Videos, in: Merck/Townsend 2002, S. 155-171, hier S. 169f. Diese Aspekte terminologisch klar zu benennen, scheint angesichts der bereits erarbeiteten erzähltheoretischen Begriffen unproblematisch und wird in Abschnitt 3.1.2 erfolgen.

geteilten Interesse an Narrativität her, sondern hat ganz unterschiedliche Gründe, mit Ausnahme Jan Vermeers, über den Tracey Emin sich äußert:

“Vermeer is really fantastic because of the way he uses narrative. I would like to turn a Vermeer painting into a film, it would make a really brilliant film, and it’s just so obvious. It speaks a lot, it talks. Vermeer paintings actually talk. It’s not like Symbolism: you can imagine what happened afterwards and what happened just before, and when you look at the painting you wonder what is going to happen next.”³³²

Im selben Jahr, 2002, bringt Rudi Fuchs anlässlich einer Einzelausstellung der Künstlerin im Stedelijk Museum, Amsterdam, den Katalog „Ten Years: Tracey Emin“ heraus. In seinem kurzen den Bild-Teil einleitenden Text legt auch er einen Schwerpunkt seiner Überlegungen auf das Geschlecht der Künstlerin, die in der Feststellung gipfelt, Tracey Emins Kunst sei „typisch weiblich“.³³³ Dafür erbringt Fuchs den zweifellos richtigen, jedoch in diesem Zusammenhang zumindest fragwürdigen Beleg, dass im 19. Jahrhundert Tagebücher und intime Brieffreundschaften eine spezielle Kunst der Frauen hervorgebracht haben.³³⁴ Bedeutet dieses Phänomen des 19. Jahrhunderts, dass Tracey Emins Kunst als ‚typisch weiblich‘ gelten kann? Zu welcher Erkenntnis könnte diese Feststellung führen? Auch in seinem späteren Text über Tracey Emins Werk, gleichzeitig dem jüngsten hier berücksichtigten Text, gibt Rudi Fuchs darauf keine Antwort.³³⁵ In Anbetracht des offensichtlich großen Interesses an dem ‚typisch Weiblichen‘ in Emins Werk werden im folgenden auch Erkenntnisse und Perspektiven der feministischen Narratologie in die Untersuchung integriert.

332 Wainwright, Jean: Interview with Tracey Emin, in: Merck/Townsend 2002, S.195-208, hier S.196. Solche Hinweise locken auf die Spur narrativer Strategien anderer Künstler, die im Kontext von Emins Werk womöglich genutzt werden können.

333 „So is that typical of art by women? I think it is.“ Fuchs, Rudi: Ten Years: Tracey Emin, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 2002. S 12-14 (Emin 2002), hier S.14.

334 Vgl. Ebd. Auch Rosemary Betterton verweist auf diese Formen ‚weiblicher‘ Kommunikation: „Feminist theorists of autobiography have argued that women have a complex relation to memory work, which differs from a tradition of masculine self-authorship as authoritative narrative. Writing from a position of marginality, women’s life writing can be seen as a means of constituting new social subjects within the autobiographical tradition.“ (Betterton 2002, S.29)

335 Fuchs, Rudi: Tracey Emin. A particular Honesty, in: Tracey Emin. When I think about Sex, hrsg. von Jay Jopling/White Cube, London 2005, S.6-18 (Emin 2005).

1.2 Werkanalyse: *Mad Tracey From Margate, Everyone's Been There* (1997)

Seit 1993 fertigt Tracey Emin *blankets*³³⁶ an. Die Decken bestehen oftmals aus dem Stoff von Kleidungsstücken, die Freunde und Verwandte von Tracey Emin getragen haben. Diese Technik hat Emin auch auf Möbelstücke (*Tacimin – Can You Hear Me?*, 1997 und *There's a Lot of Money in Chairs*, 1994) übertragen. Von den Decken jedoch sind bis heute Dutzende entstanden, und sie machen nach wie vor einen wesentlichen Teil von Tracey Emins Arbeit aus.³³⁷ An ihnen lässt sich Emins eigener Gebrauch von Sprache in Verbindung mit visuellen Mitteln aufzeigen. Als beispielhaft wird hier *Mad Tracey From Margate, Everyone's Been There* (267 x 215 cm, Abb.22) von 1997 herausgegriffen.

1.2.1 Bild und Technik

Die fast sechs Quadratmeter große, hellblaue Decke ist beinahe lückenlos bedeckt mit Buchstaben, Wörtern, sprachlichen Fragmenten, Sätzen, die aus Stoff ausgeschnitten und auf die Textilunterlage aufgenäht wurden.³³⁸ Es sind drei Schichten zu unterscheiden, die einander teilweise überlappen: Der blaue Untergrund bildet die erste Schicht. Die zweite Schicht besteht aus einzelnen, verschiedenfarbigen, meist viereckigen Stoffstücken, die lose über den Grund verteilt aufgenäht wurden. Schließlich gibt es eine Schicht aus ausgeschnittenen Buchstaben, die die Ränder der viereckigen Stücke manchmal nicht überschreiten, meist jedoch über diese Grenzen fortlaufen. Dadurch entsteht der

336 Das Wörterbuch bietet für den im Zusammenhang mit Tracey Emin bislang unübersetzten Begriff ‚blanket‘ die Übersetzung: blanket – Wolldecke, Bettdecke, Decke, blanket adj. – pauschal, umfassend. (vgl. z.B. URL: www.dict.leo.org) Im folgenden benutze ich das Wort „Decke“. Dies betont die Tatsache, die, angesichts der musealen Präsentation der *blankets* an den Wänden des jeweiligen Ausstellungsraumes, leicht in den Hintergrund tritt, dass es sich ursprünglich um Bettdecken handelt. Ein dies verdeutlichendes Foto befindet sich auf der letzten Seite des genannten White Cube-Katalogs von 1998: Die Künstlerin und der Galerist Jay Jopling sitzen gemeinsam, bedeckt von einem der *blankets*, im Bett. (Emin 1998, o.S.)

337 Dies war z.B. im Sommer 2005 in ihrer Ausstellung „When I think of Sex“ in der White Cube Gallery, London, zu sehen. Vgl. Emin 2005.

338 Emin legt Wert darauf, dass als Technik nicht die *Applikation*, sondern das *Aufnähen* angegeben wird.

Eindruck einer dritten Schicht. In der zweiten Schicht, auf den hellen Stoffstücken, sind links in der Mitte und unten rechts zwei Zeichnungen als einzige bildhafte Elemente zu sehen. (Abb.23) Insgesamt befinden sich 35 kleinere Stoffstücke, die mit längeren Texten versehen sind, unten links, unten rechts und in der Mitte rechts und links auf der Decke.

Die Buchstaben und Wörter unterscheiden sich sowohl typographisch als auch in der Art der Anbringung voneinander: Die Anmutung der Blockbuchstaben ist eher unbeholfen; jeweils gleiche Buchstaben sind in ihrer Ausführung nicht identisch, offensichtlich hat die Künstlerin hier nicht mit einer Schablone, sondern mit Hand und Augenmaß gearbeitet. Die Größe der Schrift variiert, die Zeichen sind bisweilen eckiger – „I LOVE ALL MY FRIENDS“³³⁹ – oder runder ausgeschnitten – „PUSSY CAT“ – oder liegen schräger als andere – „MY BEST FRIENDS IN NEW YORK“. Die Type kann sich auch mitten in der sprachlichen Einheit ändern und einem existierenden Logo angeglichen werden: „EVERY TIME I PASS DUNKIN DONUTS I THINK OF YOU“. Von Weiß – „JC“ –, über Rosa – „OH MY GOD YOU'RE CRYING“ – bis hin zu Beige – „YEA ILL HAVE YOUR BABY“ – und Schwarz – „ALRIGHT HERE FROM CLIFFTONVILLE“ – finden sich die Farben der gesamten Farbpalette. Die Farbe kann innerhalb einer Einheit wechseln – „SHE WAS HEADING TOWARDS THE SUNSET“. Bei der Wahl des Stoffes für die einzelnen Buchstaben verzichtet Emin weitgehend auf gemusterte Stoffe. Nur für den lapidaren Slogan „IT'S NO BIG DEAL“ verwendet sie einen bräunlich-gemusterten Stoff. Entweder wurden die Buchstaben direkt auf den blauen Grund genäht – „IN TURKEY WE SAY WHEN YOU LEARN TO LOVE A ROSE YOU LEARN TO LOVE THE TOWNS“ – oder aber auf kleine viereckige gemusterte – „HEAVEN“ – und ungemusterte – „HOW IT FEELS“ – Stoffstücke aufgenäht. Wie bei der Farbwahl der Buchstaben wird auch hier das Prinzip nicht zwingend innerhalb einer Spracheinheit

339 Um den Fluss der Lektüre nicht zu stören, wird bei den folgenden Zitaten aus den Werken Emins darauf verzichtet, die zum Teil gravierenden orthographischen Fehler zu kennzeichnen.

durchgehalten – „YOU JUST GOING TO LEAVE ME HEAR“. Die einzelnen Einheiten erscheinen einzeilig – „LOVER OF MY LIFE“ –, mehrzeilig – „TO HAVE A GREAT SENSE OF HUMOUR“ –, vertikal – „HELL“ –, als Block – „AND I SAID FUCK OFF BACK TO YOUR WEEK WORLD THAT YOU CAME FROM“ – oder aber lose verteilt und nur durch ihre Farbigkeit als zusammenhängend erkennbar – „MAD TRACEY FROM MARGATE“. Die meisten Buchstaben sind einzeln aufgenäht, bis auf einige Ausnahmen, die durch ein unterlegtes Stoffstück als Einheit unterstrichen werden: „BIRDS BIRDS BIRDS“, die Abkürzungen wie „VF“, „GW“ oder „ML“ oder das Wort „SORT“ in dem Satz „IT’S THE SORT OF THING I SAY ALL THE TIME“. Es gibt keine Regelmäßigkeiten, kein erkennbares System; Farben, Stoffe, Muster und Wörter werden frei benutzt. Die einzige Ordnung, die unangetastet bleibt – zumindest innerhalb der jeweiligen Satzfragmente –, ist die Leserichtung, von links nach rechts, von oben nach unten. Nur an zwei Stellen werden rein dekorative Elemente eingesetzt: kleine aus Stoff ausgeschnittene Stoffblümchen trennen die Zeilen von „MY BEST FRIENDS IN NEW YORK“, und kleine rosa-rote Blümchen bilden einen zweiten Rahmen um „AND I SAID FUCK OFF BACK TO YOUR WEEK WORLD THAT YOU CAME FROM“. Den inneren Rahmen darum bilden kleine weiße Stoffstücke, die in ihrer Form an Spermien denken lassen.

Eine reizvolle Spannung besteht zwischen den oft leichtgewichtigen Inhalten – „ORANGE PAWS“ – oder der fehlerhaften Orthographie, die oft durch Flüchtigkeitsfehler zu entstehen scheint – „SHE WAS MASTERBATIN“³⁴⁰ – und ihrer technischen Präsentation, die Spontaneität und Nachlässigkeit auszuschließen scheint: Nähen und Sticken setzen Ausdauer und handwerkliches Können voraus. Der Weg von der Idee bis zum Erscheinen auf dem Bildträger ist, verglichen mit anderen Techniken wie Zeichnen oder Filmen, lang. Die einzelnen Buchstaben müssen gewählt, ausgeschnitten und von Hand aufgenäht werden. Diese offensichtliche Kompliziertheit des

340 Hier ist wohl „She was masturbating“ („Sie masturbierte“) gemeint.

Vorgangs – der Arbeitsprozess ist deutlich an dem Werk abzulesen – gibt auch den simpelsten Worten den Anschein von Allgemeingültigkeit oder einer dauerhaften Bedeutung. Solche Texteinheiten – „DOLLY BAMBI“ – erhalten auf diese Weise die gleiche Bedeutsamkeit wie schwergewichtige Allgemeinplätze: „DONT DIE JUST KEEP LOVING“.

So, wie die Wörter, Satzfragmente, Syntagmen und Slogans oben wiedergegeben wurden, könnte eine denkbare Leseweise aussehen; die Blick- und Leserichtung des Betrachters/Lesers ist nicht vorgegeben. Der Blick wird von etwas – einer grellen Farbe, einem prägnanten Wort, einem besonders großen Buchstaben – gefangengenommen und bewegt sich dann frei über die bunte Fläche. Die Lektüre erfolgt nicht linear.

Anzunehmen ist eine Unterscheidung zwischen der fernen Betrachtung und der Wahrnehmung nach einem Näherherantreten an das Bild. Erst dann werden die Zeichnungen, oder besser: Bilder erkennbar und die handgeschriebenen Texte leserlich. Die Wahrnehmung des Ganzen wandelt sich in die genaue Wahrnehmung einzelner Details, der Überblick in konzentrierte Lektüre.

1.2.2 Erzähltheoretische Deutung

Im Folgenden wird geprüft, ob die Kriterien der Erzähltheorie Erkenntnisse hervorbringen, die die Kunstwissenschaft nicht erlangen kann bzw. nach denen sie bisher nicht fragt. Zuvor sei noch einmal mit Hinblick auf Tracey Emins *Mad Tracey From Margate, Everyone's been there* zusammengefasst, welche Fragen mit Hilfe erzähltheoretischer Begriffe beantwortet werden sollen.

Bildtypus – Um welches Medium und um welchen Bildtypus handelt es sich? Welchen Aufschluss erlaubt diese Zuordnung über die Narrativität des Werkes? Erzählung – Was wird erzählt? Worin besteht die Handlung? Dabei müssen die einzelnen narrativen Einheiten sowie die narrative Gesamtheit beachtet werden. Was ist das Hauptmotiv von *Mad Tracey From Margate. Everyone's Been There*? Lassen sich Geschehen, Geschichte und Handlungsschema benennen? Für die Beantwortung dieser Fragen ist eine Textanalyse unerlässlich.

Erzählen – Noch einmal sei hier auf das Phänomen hingewiesen, dass die Kunstwissenschaften die Analyse von Texten weitgehend außer Acht lassen. Bezogen auf Emin weist auch Melanie McGrath auf diese Trennung von literarischer und visueller Kunst hin, die eine umfassende Deutung von Emins Werk unmöglich macht:

“I want to think some more about Tracey Emin's artistry as a writer. Why does this aspect of her work get so little attention? Perhaps it's because the literary and visual arts are so often held apart, two arms of a compass destined to travel in the same direction but never to meet. For the most part, writing appears in visual artworks as typography. When visual art appears in the midst of writing we assume it's just illustrative. Emin closes up the compass. She challenges us to think of writing as visual art and visual art as a kind of text.”³⁴¹

Die Untersuchung der Art und Weise des Erzählens muss also einerseits sprachliche Aspekte berücksichtigen und nach den im Theorie-Kapitel vorgestellten Kriterien fragen: Ordnung, Perspektive und Gestaltung des Verhältnisses von Erzähler und Betrachter. Andererseits müssen bei der Untersuchung der narrativen Darstellung visuelle Aspekte wie die Komposition und Gestaltung der Textelemente in ihrer Wirkung für den narrativen Zusammenhang beachtet werden. Dabei muss mit Werner Wolf nach intermedialen und intertextuellen Bezügen gefragt werden. Da die Erzählinstanz in Tracey Emins Werk sofort als eine weibliche erkenntlich ist und sich, wie bereits festgestellt, bei der Rezeption von Emins Werk immer wieder zeigt, dass die Autorin mit der Erzählerin ihrer Geschichten gleichgesetzt wird, ist es notwendig, die Autorproblematik näher zu beleuchten und die bereits hierfür entwickelte erzähltheoretische Terminologie auf Tracey Emins Werk anzuwenden.³⁴²

341 McGrath, Melanie: Something's Wrong: Melanie McGrath on Tracey Emin, in: Tate Magazine, September/Oktober 2002, Ausgabe 1, S.52-58, sowie unter URL: www.tate.org.uk/magazine/issue1/something.htm.

342 Die Textanalysen werden auf der Grundlage der von der Verf. vor dem Original angefertigten Transkripte der Texte vorgenommen. Die vollständige Sammlung der Transkripte befindet sich im Anhang. (Kapitel V, Abschnitt 5.2) Symptomatisch für die mangelhafte Rezeption von Texten in bildenden Kunstwerken ist der Umstand, dass bislang keine Transkripte der Texte in *Mad Tracey from Margate, Everyone's been There* vorliegen, genauso wenig wie von dem schon zuvor erwähnten Werk *Everyone I have ever*

Abschließend ist danach zu fragen, welche der erzähltheoretischen Begriffe sich als angemessen und erhellend für die Analyse narrativer Strukturen in ihrem Werk erwiesen haben und inwiefern sie eine kunsthistorische Analyse sinnvoll ergänzen können. Außerdem ist zu erwarten, dass der Grad der Narrativierung genauer angegeben und damit die wenig aussagekräftige Bezeichnung des Werkes als ‚narrativ‘ durch eine differenzierte Beschreibung ersetzt werden kann.

Am Beginn einer erzähltheoretischen Deutung von *Mad Tracey From Margate. Everyone's Been There* steht die Frage, um welchen Typus eines „potentiell narrativen Bildes“ es sich hierbei handelt.³⁴³ Diese Frage ist hier nicht selbstverständlich, denn erscheint das Werk nicht eher als sprachlicher Text? Hier eignet sich der von Thürlemann geprägte Begriff des *Bildtextes* umso mehr. Als welche Art eines potentiell narrativen Bildes wäre Tracey Emins Decke zu bestimmen? Schon an dieser Stelle zeigt sich das Problem, dass Werner Wolfs Typologie für eigenständige schriftliche Elemente und räumliche Aspekte keine Termini bereithält.³⁴⁴

Auch der von Wolf als Typ 3 geprägte Begriff *Polyphasen-Einzelbild* charakterisiert Emins Decke nicht hinreichend, denn die Wolfsche Definition einer „Darstellung, die mehrere zeitlich konsekutive Phasen eines Gegenstandes [enthält], unabhängig davon, ob diese in demselben *setting*, derselben Szenerie, stattfinden oder nicht“³⁴⁵, erfasst die Struktur der Erzählung im Werk nicht vollständig. Zwar sind hier gleichsam Phasen in der Geschichte der Ich-Erzählerin auszumachen, aber eben auch Elemente, Modi und

slept with, 1963-1995, das ausnahmslos unter Nichtbeachtung der kleineren handgeschriebenen Texte interpretiert wurde. Mit der Zerstörung dieses Werkes bei einem Lagerbrand in London im Mai 2004 sind die Texte, die laut Auskunft der Künstlerin und ihrer Galerie von niemandem dokumentiert worden waren, für immer verloren, und ihr genauer Inhalt ist nicht mehr zu rekonstruieren.

343 Angesichts der Bedeutung, die Material und Medium in der bildenden Kunst haben, scheint es sinnvoll, die mediale *Vermittlungsform*, die Wolf in seinem Schema erst nach den *Konstituenten des Erzählens* berücksichtigt, als erstes zu beachten.

344 Vgl. Wolf 2002, S.56 und Kapitel II, Abschnitt 3 dieser Arbeit.

345 Wolf 2002, S.55.

Fragmente, die sich in diesen Erzählstrang nicht einordnen lassen. Auch stehen die einzelnen Elemente nicht als verschiedene Phasen desselben Gegenstandes miteinander in Beziehung, sondern bilden mit ihren Überschneidungen und Überlappungen die Struktur einer Collage aus Sprach- und Bildtexten. Das Werk ist also als eine Art Mischtypus aus Einzelbild und Bildserie, so wie es sich um einen Hybrid aus sprachlichen und visuellen Elementen handelt.

Ein erzähltheoretischer Terminus hierfür ist noch nicht gefunden. Als vorläufiger Begriff sei *polynarrative Collage* vorgeschlagen. Die Collage lässt sich auch auf andere Präsentationsformen und Medien wie beispielsweise räumliche Installationen anwenden, die als eine mögliche Form der narrativen Darstellung bislang von den Narratologen nicht beachtet wurde. Als wichtiges Gestaltungsprinzip in der Kunst des 20. Jahrhunderts ist ihre Berücksichtigung auch in einer erzähltheoretisch motivierten Analyse unumgänglich und umfasst jegliche Zusammenstellung bildlicher Elemente und Fragmente, die nicht notwendigerweise (*narrativ*) miteinander verbunden sind.³⁴⁶

Das Attribut *polynarrativ* zeigt an, dass in den einzelnen Elementen verschiedene Geschichten behandelt werden, im Unterschied zu den dementsprechend hier in Anlehnung an Wolfs Typologie so genannten *Polyphasen-Collagen*, in deren einzelnen Bildelementen stets derselbe Gegenstand in unterschiedlichen „zeitlich konsekutiven Phasen“ veranschaulicht wird. Ein Beispiel dafür wäre Anna Gaskells bereits erwähnte Foto-Arbeit *Sally Salt Says* (Abb.19), die im Ausstellungsraum in nicht festgelegter collageartiger Hängung installiert wird und stets dasselbe kleine Mädchen in verschiedenen, a-chronologisch angeordneten, Situationen zeigt.

346 Die Collage ist „[e]in Klebebild, das ganz oder teilweise aus alltäglichen Materialien, wie Papier, Reproduktionen, Schrift und Textilien, zusammengefügt ist, die mitunter auch mit Malerei und Zeichnung verbunden sind. Das (...) Bildmedium C. (...) gehört mit seiner verfremdeten Destruktion und Integration einer zivilisatorisch bereits vermittelten Realität zum umfassenderen, kombinator. Gestaltungsprinzip der Montage. Als ‚Stückungsgraphik‘ (F. Roh) wurde die C. zur Inkunabel aller Materialkunst im 20. Jh., (...) die sich frühzeitig vom flachen Klebebild zur skulpturalen Montage in den Raum hinein entwickelte (...).“, aus: Lexikon der Kunst, Band II, hrsg. von Walter Olbrich u.a., Leipzig 1989, S.16f.

Werner Wolfs Typologie wäre also auf der zweiten Ebene mit einer weiteren Kategorie, der *Collage*, zu ergänzen, so dass *Bildserien*, *Einzelbilder* und *Collagen* nebeneinander stehen und sich die Collage auf der dritten Ebene wiederum in die *polynarrative* und die *Polyphasen-Collage* unterscheiden lässt.

347

Die Elemente, aus denen sich die polynarrative Collage *Mad Tracey From Margate. Everyone's Been There* zusammensetzt, müssen als eigenständige *narrative*, *deskriptive* oder *repräsentative* mikrotextuelle Elemente untersucht werden.

1.2.2 Erzähltes

In einem polynarrativen Werk wie *Mad Tracey* lässt sich der Inhalt der Erzählung nicht kurz, sozusagen als Gesamtplot, wiedergeben. Einzelne Plots sind jedoch zu identifizieren. Zusammenfassend trifft für diese Arbeit, wie für die meisten Werke Emins, zu, dass sie sich inhaltlich um die Befindlichkeiten und Erlebnisse der offensichtlich weiblichen Ich-Erzählerin dreht. Aufgrund des Fehlens einer vorgegebenen Leserichtung lassen sich die unterschiedlichen Texteinheiten nicht chronologisch begreifen. Die einzelnen Texte bilden demnach *Geschehen* ab, ergeben jedoch im Zusammenhang keine *Geschichte*, da sie weder erkennbar *aufeinander* noch *auseinander* folgen.³⁴⁸ Das bedeutet notwendigerweise sowohl die Behandlung der einzelnen Texteinheiten als eigenständige Narrationen als auch die Betrachtung des gesamten Werkes in seiner Eigenschaft als *polynarrativer Collage* im Hinblick auf Perspektivierung, Narrativierungspotential und intertextuelle bzw. intermediale Aspekte. Folgende Narreme können schon an dieser Stelle identifiziert werden, sowohl auf der mikro- als auch auf der makrotextuellen Ebene: Als *Sinndimension* ist das Leben der Protagonistin/Künstlerin anzugeben; durch die

347 Ich teile nicht Wolfs für narrative Bildserien vorgenommene Unterscheidung zwischen „mehrsträngig“ und „einsträngig“, da der bildhafte Ausdruck ‚Strang‘ dem oft fragmentarischen Charakter von Emins Werken und überhaupt moderner Kunstwerke zuwiderläuft.

348 Vgl. Kapitel II, Abschnitt 2.2, und Martinez/Scheffel 2003, S.109.

wiederkehrenden Bezüge zu „Tracey“ wird ein Zusammenhang mit dem *werkexternen* Kontext hergestellt. Die *Darstellungsqualität* sowie die *Erlebnisqualität* können erst bei einer genaueren Untersuchung näher spezifiziert werden; festzuhalten ist schon hier, dass sich beide in erster Linie verbal und nicht in Bildern manifestieren. Um also genauere Erkenntnisse hierüber gewinnen zu können, sind Textanalysen vonnöten. Aus diesen erst können sich dann Aussagen über die syntaktischen Narreme wie *werkinterne Relevanz*, *formale Einheitsbildung* und *Kohärenzbildung* treffen lassen, während die inhaltlichen Narreme schon bei einer oberflächlicheren Betrachtung zu identifizieren sind: Bereits im Titel ist mit „Mad Tracey“ ein *antropomorphes, potentiell handelndes Wesen*, also die *Handlungsträgerin*, benannt. Auch ein Ort, Margate, ist im Titel bezeichnet, allerdings ist dies nicht der Ort, in dem die Handlung sich abspielt, sondern vielmehr dient er zur näheren Beschreibung der Protagonistin.³⁴⁹ Die in den Geschichten geschilderten Ereignisse finden an unterschiedlichen Orten statt, eine einheitliche Angabe kann hierzu nicht gemacht werden. Dasselbe gilt für die Narreme der *Zeit* und der *Handlung*.

1.2.3 Erzählen

Die Texte, die mit meist schwarzem, aber auch mit grünem oder rotem Filzschreiber auf kleine rechteckige Stoffstücke geschrieben sind, beziehen sich ebenso wenig aufeinander, wie die oben behandelten Satzfragmente und Syntagmen. Eine Reihenfolge ist auch hier nicht vorgegeben, das heißt, auch bei konventionell systematischer Leseweise von links nach rechts und von oben nach unten ergibt sich keine Chronologie oder erkennbare Ordnung anderer Art. Die Texte bestehen unabhängig voneinander. Alle sind in Emins

349 Zur Bedeutung des Titels sind Emins Ausführungen in einem Interview aufschlussreich, in dem sie sich zu *My Bed* äußert: „‘The whole thing about *My Bed* is that everyone has been there (...) No, not in my bed! But everyone has been in that situation of depression to a certain extent.’ (‘I’ve been unfaithful once in my life. Twice, actually. I did it twice in one night’. The Andrew Billen Interview, in: *Evening Standard*, 19. Juli 200, S.29-30, hier S.30).

Handschrift geschrieben und weisen den für die Künstlerin typischen spontanen, bisweilen etwas atemlosen Stil auf. Es handelt sich um Prosastücke, nicht um Lyrik; die Zeilenumbrüche werden, bis auf wenige Ausnahmen, von den jeweiligen Stoffbreiten bedingt.

Mad Tracey from Margate, Everyone's Been There weist einen unzusammenhängenden Text auf, der aus vielen einzelnen, locker miteinander verbundenen Einheiten besteht. Diese Verbindungen ergeben sich auf verschiedenen Ebenen. Festzustellen sind inhaltliche Verschränkungen, aber auch ausschließlich technisch gekennzeichnete Überschneidungen, Fortsetzungen und Verwandtschaften. Daneben entstehen Zusammenhänge auf der assoziativen Ebene, die also vom Betrachter hergestellt (*narrativiert*) werden müssen – vergleichsweise individueller und weniger vorhersehbar.³⁵⁰ Überdies sind intertextuelle Verweise aus dem Kunstwerk hinaus auf andere Werke der Künstlerin festzustellen.

So wird sozusagen das Netz im Gesamtwerk Tracey Emin's gesponnen. Das einzelne Kunstwerk erscheint als eines unter anderen – sofern der Betrachter mit ihren anderen Werken (oder sogar mit ihrer Biographie) vertraut ist.

1.2.3.1 Erzählfunktion

Die Frage nach der Erzählerposition kann für *Mad Tracey from Margate, Everyone's been There* nicht eindeutig beantwortet werden. Die im epischen Sinne narrativen Texte weisen eine Ich-Erzählerin auf, ebenso wie andere Textteile, in denen ein "I" oder "my" die Erzählperspektive genau angibt: „**EVERY TIME I PASS DUNKIN DONUTS I THINK OF YOU**“ oder „**YOU JUST GOING TO LEAVE ME HEAR**“. Diese Perspektive

350 Nachweislich spielt Emin auch mit der visuellen Qualität von Wörtern und ihrer Funktion als Signifikanten, zu sehen beispielsweise an der Setzung von „HEAVEN“ ganz oben am Bildrand und „HELL“ im unteren Bildviertel, ebenso wie an der Farbigkeit des Wortes „SUNSET“, dessen Buchstaben, ganz ‚klassisch‘, aus Stoffen in den Sonnenuntergangsfarben Rot, Orange und Gelb ausgeschnitten sind. Ein weiteres Beispiel ist das Wort „BIRDS“, das gleich dreimal pyramidenförmig aufgenäht wurde, so wie auf unzähligen Bildern vom Meer, bevorzugt bei Sonnenuntergang, drei Möwen angeordnet sind.

überwiegt. Darin ist zudem die Erzählzeit meist die der Gegenwart, während in anderen Textstücken, die entweder die auktoriale oder die personale Erzählperspektive aufweisen, die Vergangenheitsform verwendet wird.³⁵¹

„**LEAVE HIM TRACE**“ stellt insofern eine Ausnahme dar, als hier auf eine Erzählperspektive verzichtet und direkte Rede eingesetzt wird, somit der dramatische Modus vorliegt.

Nur mit einigen Schwierigkeiten kann hier von einer bestimmten Erzählperspektive gesprochen werden. Emin benutzt für ihre Arbeit ständig wechselnde Erzählerpositionen. Und doch scheint es sich immer um dieselben Themen und Situationen zu drehen. Alle Aussagen lassen sich auf die Protagonistin beziehen, deren Bild aus der Lektüre der verschiedenen Texte und Fragmente entsteht und im Falle des mit Emin vertrauten Betrachters aus den ihm bekannten Arbeiten der Künstlerin, die ebenfalls um dieselben Themen – Liebe, Sexualität, Freundschaft, Einsamkeit, Missbrauch – kreisen. Ob es sich nun bei diesem Bild um die tatsächliche Tracey Emin handelt oder nicht, ob die Geschichten wahr sind oder nicht, muss womöglich unbeantwortet bleiben. Zu einer Antwort führt gegebenenfalls die Frage danach, ob es sich bei Emin's Geschichten um *faktuale* oder *fiktionale* Erzählungen handelt. Falls mit *Mad Tracey* eine faktuale Erzählung vorliegt, dann bedeutete dies, dass *Autorin* und *Erzählerin* identisch sind, ebenso wie die Hauptfigur. Für diese Form der Autobiographie³⁵² geben Martinez/Scheffel den Begriff der *homodiegetischen* bzw. *autodiegetischen* Erzählung an: Die Erzählerin ist eine Figur der Geschichte (*homodiegetische* Erzählweise) bzw. die Erzählerin ist die Hauptfigur der Geschichte (*autodiegetisch*).³⁵³

Julian Stallabrass beschreibt die Künstlerin als

351 Um dies genau entscheiden zu können, sind die Texteinheiten zu kurz, wie beispielsweise in „SHE WAS HEADING TOWARDS THE SUNSET“ oder „SHE WAS MASTERBATIN“.

352 Die Autobiographie wäre in diesem Falle gemäß Wolf die *Gattung* oder *Textsorte* – die allerdings hier nicht als “medienspezifisch” zu bezeichnen ist.

353 Vgl. Abschnitt 2.2.3 in Kapitel II, sowie Martinez/Scheffel 2003, S.81ff.

„half-knowing, half-exploitative gender-, class- and race-primitive whose demi-Mediterranean passions and anxieties, far from being the product of repression, are the conscious playing out of excess and have become the conventional sign of authenticity and directness.“³⁵⁴

Offensichtlich spiegelt sich hier wider, was Emin in ihren Werken erzählt. Stallabrass lässt außer Acht, dass hinter dieser „halbwissenden Primitiven“ eine Person stehen muss, die die Inhalte künstlerisch vermittelt. Die vielbesprochene Trennung zwischen Kunst und Leben muss auch mit einer Unterscheidung zwischen der realen Autorin und der Erzählerin sowie dem vom Betrachter geschaffenen Konstrukt der Autorin kenntlich und beschreibbar gemacht werden.

Nützlich ist diese Unterscheidung besonders, wenn die Art und Weise, wie ein Künstler seine eigene Person im Werk verwendet, nahe legt, ihn und sein Werk gleichzusetzen. Die terminologische Unterscheidung hilft bei der jeweiligen Werkanalyse, die Trennung beider Autor/Künstler-Aspekte im Auge zu behalten, was nicht nur für eine erzähltheoretisch motivierte Analyse unabdingbar ist.

Inwiefern sich diese Unterscheidung als sinnvoll bei einer Kunst erweist, die nicht explizit ihren Schöpfer in den Mittelpunkt stellt, wird anhand des Werkes von William Kentridge in Abschnitt 2 dieses Kapitels ersichtlich werden. Hier muss die Autorfrage noch einmal neu diskutiert werden, da es sich bei Kentridges Werken in erster Linie um Filme handelt, für die die Existenz sowohl eines Erzählers als auch eines Autors ohnehin angezweifelt wird.³⁵⁵

Für eine Analyse auf der Basis der im theoretischen Teil dieser Untersuchung entwickelten Methode erhält die oben angedeutete Beobachtung, dass bei der

354 Stallabrass, Julian: High Art Lite. British Art in the Nineties, London und New York 1999, S.47.

355 M. Martinez verweist in seiner Einführung zur Sektion „Autor und Medien“ darauf: „Die Filmwissenschaft hat verschiedene Autorkonzepte entwickelt, die auch für die Analyse literarischer Werke (...) von Bedeutung sein können: Der Autor als einheitlicher, mehrere Filme umfassender Stil; als impliziter Autor; als intermittierender Autor, der allein an einzelnen Nahtstellen eines Genrefilms zu erkennen ist; als kompetenter Variator im Rahmen von Genrenormen; als postmoderner Kompilator filmischer Versatzstücke.“ (Martinez, Matias: Einführung: Autor und Medien, in: Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999), S.433-439, hier S.435).

Betrachtung und Deutung von Emins Werken oftmals keine Trennung zwischen der historischen *Autorin* und der *Erzählinstanz* vorgenommen wird, besondere Relevanz. Diese Gleichsetzung von Autorin und Erzählerin drückt sich in Fritz Emslanders kurzer Einführung (einem Beispiel unter vielen) aus, wenn er schreibt:

„In (ihrem Werk) verarbeitet Tracey Emin ohne Scham intime Details ihres Lebens. (...) Dabei geht es der Künstlerin (...) darum, ihre Erfahrungen mitzuteilen und zu teilen, den Betrachter zu berühren und aufzurütteln.“³⁵⁶

Margrit Brehm nennt dies den „Mythos vom authentischen Künstler“, der „stark strapaziert und kaum noch hinterfragt“ werde.³⁵⁷ Brehm selbst aber stellt auch nicht das Zusammenfallen von der Person Tracey Emin und der Erzählinstanz ihrer Geschichten in Frage. Sie bezieht sich in ihrem Text auf den „Schockeffekt der Werke“ und die „Sensationslust des Rezipienten“ und stellt fest:

„In dieser Situation hat es eine Künstlerin wie Tracey Emin leicht. Ihre Kunst scheint ins Raster zu passen, reitet auf der ‚Trendwelle‘ mit. (...) In dieser Situation hat es die Kunst von Tracey Emin schwer, denn wer wird schon den Unterschied sehen, zwischen dem, was an Bekenntniskunst in die Museen schwappt und ihren präzisen (...) Arbeiten (...) ? (...) Die Gegenwart bleibt ausgespart. Wir sehen Tracey, wie sie ihre Vergangenheit sieht.“³⁵⁸

Noch stärker formuliert es Neal Brown:

„Dadurch, dass sie das authentisch Persönliche rückhaltlos nach außen trägt, werden Emins Tragödien und ihre selbstironischen Komödien Teil einer allgemeinen Ausschachtung ihrer Seele, deren wichtige Zeugen wir werden.“³⁵⁹

356 Emslander, Fritz: Tracey Emin, in: Die Wohltat der Kunst. Post/Feministische Positionen der neunziger Jahre aus der Sammlung Goetz, hrsg. von Rainald Schumacher und Matthias Winzen, Sammlung Goetz, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Köln 2002, S. 50-61, hier S. 51.

357 Brehm, Margrit: Tracey Tracey Tracey, in: Urbane Legenden London, Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hrsg. von Jochen Poetter, Baden-Baden 1997, ohne Seitenabgabe.

358 Ebd.

359 Brown, Neal: Ich brauche die Kunst, wie ich Gott brauche. Interview mit Tracey Emin, in: Art from The UK, hrsg. von Ingvild Goetz und Christiane Meyer-Stoll, München 1997, S. 55-71, hier S.55.

Geht es in diesem Werk wirklich um die ‚Ausschlachtung‘ einer realen Person, gar ihrer Seele? Ist das authentische Innenleben der Künstlerin der Gegenstand ihrer Kunst? Und falls es zutreffen sollte, dass Emin das „Persönliche rückhaltlos nach außen trägt“, ist dies dann, wie Brown formuliert, der Grund für ihre ‚Ausschlachtung‘, und sind ‚wir‘ tatsächlich ‚wichtige Zeugen‘? Anders gefragt: Würde das Kunstwerk nicht mehr als solches funktionieren, wenn Emin sich nicht authentisch darin darstellte?

Für die Beantwortung dieser Fragen kommt es entscheidend darauf an, wie eigentlich festzustellen sein könnte, ob Tracey Emin sich in ihren Kunstwerken ‚authentisch‘ und ‚rückhaltlos‘ zeigt oder nicht, ob es sich also um faktuales oder fiktionales Erzählen handelt. Die in Bezug auf autobiographische oder bekenntnishafte Kunst so oft gestellte Frage „Fiktiv oder real?“ läuft ins Leere – für das Verständnis des betreffenden Werkes ist ihre Beantwortung ohne Belang, zumindest für das *narrative* Verständnis einer Arbeit. Dass sie überhaupt gestellt wird, ist eben genau darauf zurückzuführen, dass die Kunstwissenschaft die Unterscheidung zwischen *Autor* und *Erzähler* nicht oder nur inkonsequent benutzt. Rosemary Betterton weist in ihrem Text ebenfalls auf dieses Problem hin:

„These memorialising tendencies in Emin’s work go unrecognized by any critics, for who the sensational content and the unflinching honesty with which she confronts her life experiences displace any real consideration of her skills and practices as an artist.“³⁶⁰

Das verbreitete Ignorieren dieses Problems ist besonders erstaunlich angesichts der Vielzahl von Künstlern, die dies betrifft. Emin selbst betont wiederholt, dass ihre Werke bewusst geplante und vermittelte Objekte sind, die sie über ihre Faktizität hinaus mit Bedeutung auflädt.

„Everything I do is considered, a plan, I’m an artist, and that’s part of my job to aesthetically come up with a sense of vision about these things.“³⁶¹

360 Betterton 2002, S.27.

361 Nairne, Andrew: This is another Place. Tracey Emin (Interview), Beilage anlässlich der Ausstellung „Tracey Emin. This is another Place“, Modern Art Oxford, Oxford 2002/03, o.S.

Ganz deutlich wird hier das Auseinanderfallen zweier sich gleichsam in Emin vereinigender Personen oder besser: Konstrukte. Auf der einen Seite steht die *Künstlerin* Emin, die Kunstwerke schafft und auf der anderen Seite die *Erzählerin* ihrer Geschichten, die auch in Abwesenheit der realen Künstlerin bzw. – aus Rezipientenperspektive – in Unkenntnis ihrer immer noch im Werk vorhanden ist. Klaus Weimar formuliert (für den literarischen Autor) pointiert:

„Der Erzähler ist im Text, der Autor nicht.“³⁶²

Dieser Tatsache aber werden die meisten Betrachtungen zu Tracey Emin nicht gerecht. Eine Ausnahme bildet Bettertons Beobachtung:

“While the tracing of particular aspects of her past experience suggests a pressure to represent what cannot wholly be contained within memory, this does not imply an unmediated outpouring of the truth.”³⁶³

Dies ist allerdings ein Problem, das sich nicht nur im Zusammenhang mit dem Werk von Tracey Emin stellt, sondern in der Kunstwissenschaft weit verbreitet ist und in der Praxis von Kunstbetrachtung und -deutung immer wieder offenkundig wird. Was in der Literaturwissenschaft „seit langem in Verruf geraten ist“³⁶⁴, wird von Kunsthistorikern nach wie vor praktiziert, als hätte es die poststrukturalistische Diskussion um den ‚Tod des Autors‘ nicht gegeben oder ließe sich zumindest nicht auf Narration in der bildenden Kunst beziehen. Dies ist kein neuer Gedanke, aber trotz verschiedener Anstrengungen, solche Überlegungen in die Kunstgeschichte zu übertragen, bleiben sie dort weitgehend unberücksichtigt.

362 Weimar, Klaus: Wo und was ist der Erzähler?, in: Modern Language Notes, Nr. 109, 1994, S. 495-506, hier S.500.

363 Betterton 2002, S.29. Betterton verwendet diese Feststellung im Zusammenhang ihrer Überlegungen zu den ‘feministischen’ Aspekten in Emins Werk. Allerdings basiert ihre folgende Interpretation letztlich doch auf dem Gleichsetzen der Künstlerin mit der Erzählerinstanz, was sich aus ihrem Interesse an dem Autobiographischen im Werke Emins erklärt.

364 Martinez, Matias: Einführung: Autor und Medien, in: Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999, S.433-439, hier S.436.

Catherine M. Soussloff moniert ebendies in ihrem Aufsatz „The Aura of Power and Mystery that Surrounds the Artist“.³⁶⁵ Darin weist sie auf Michael Baxandalls Ausführungen hin, der die Vorstellung ablehnt, dass die Intention des Künstlers zur Gänze rekonstruiert werden kann oder als Beweisführung in der Interpretation oder der späteren Rekonstruktion dienen kann.³⁶⁶ Dem widersprechend stellt Baxandall fest:

„Implicitly we treat it as something with a history of making by a painter and a reality of reception by beholders.“³⁶⁷

Diese Diskrepanz zwischen einer Deutung, die losgelöst sein will vom historischen Autor, und einer Deutung, der „die Biographie des Künstlers als zentraler Bezugspunkt für die Erklärung des Werkes“³⁶⁸ dient, wird bei der Untersuchung narrativer, zumal vermeintlich autobiographischer, Kunstwerke zu einem evidenten Problem als sie es bei nicht-narrativen Arbeiten sein kann; zumindest oberflächlich sind letztere weniger eng an die Person oder die Biographie des Autors/Künstlers gebunden.³⁶⁹ Die Versuchung, die entsprechende Lebensgeschichte in die Deutung einzubeziehen, ist bei letzterem geringer. Es mag irritierend sein, hier von intuitiven Begriffen wie der ‚Versuchung‘ zu sprechen, jedoch macht dies der Umstand, dass Kunstwissenschaftler trotz der postmodernen Diskussion um den Autor denselben häufig immer noch unkritisch in ihre Betrachtungen einbeziehen, notwendig – Catherine M. Soussloff geht so weit, dass sie der Kunstgeschichtsschreibung vorwirft, damit immer noch auf Annahmen der Moderne des 19. Jahrhunderts zu beruhen.³⁷⁰ Sie wägt ab:

365 Soussloff, Catherine M.: The Aura of Power and Mystery that Surrounds the Artist, in: Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999, S.481–493 (Soussloff 1999).

366 Vgl. ebd.

367 Baxandall, Michael: Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. New Haven, London 1985, S.23.

368 Martinez, Matias: Einführung: Autor und Medien, in: Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999, S.433–439, hier S.436.

369 Dies allerdings soll keinesfalls bedeuten, dass diese Fragestellung nicht grundsätzlich in der Kunstwissenschaft neu diskutiert und klar beantwortet werden sollte.

370 „In this sense, art history writing remains a discourse profoundly based on the assumptions of a nineteenth-century modernity.“ Soussloff 1999, S.486.

„To be sure, some individual art historians may employ post-structuralist methods or adhere to Postmodern theory, but the *doxa* of the discipline makes uncritical assumptions about the maker which also effect the views held today regarding the work of art.“³⁷¹

Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass einen ganz wesentlichen Aspekt innerhalb der Problemstellung ‚Autorschaft‘ notwendigerweise die Kunstgeschichte bearbeitet hat, u.a. in Bezug auf die *Readymades*, bei denen zum ersten Mal in der Kunst die konzeptuelle Schöpfung und die materielle Produktion eines Werkes auseinander traten.³⁷² Dass die Frage der Autorschaft in der Kunstwissenschaft nicht zuletzt aufgrund ihrer disziplinären Geschichte anders behandelt wird, liegt auf der Hand und manifestiert sich beispielsweise in dem von Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk 1997 herausgegebenen Band „Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert“, in dem besonders Künstler-Viten, Künstler-Mythen und Geniekult im Mittelpunkt stehen.³⁷³ Eine zweifelsfrei weibliche *Stimme* macht sich in einem bildenden Kunstwerk mitunter subtiler bemerkbar als in einer sprachlich festgehaltenen Geschichte. Womöglich ist dies ein weiterer Grund, warum die Kunstwissenschaft sich bisher bei der Betrachtung narrativer Werke auf die Person des Künstlers, auf den Autor, konzentriert, ohne mögliche *Perspektivierungen* zu berücksichtigen. Matias Martinez regt zudem an, dass die seither in der Kunstwissenschaft angenommene Unterscheidung zwischen einem Werk und seinem materiellen Träger in die Literaturwissenschaft übertragen werden solle:

„Eine notwendige Bedingung für die Identifikation eines Gegenstandes als Kunstwerk ist (...) die Kenntnis seines intentionalen Entstehungskontextes. Nur mit Bezug auf die künstlerische Konzeption kann man einen materiellen Gegenstand überhaupt als Kunstwerk identifizieren. (...) Die

371 Ebd.

372 Vgl. hierzu u.a. Brüderlein, Markus und Remy Zaugg: Das Bild sucht sich einen Autor. In: Kemp, Wolfgang : Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996 (Jahresring 43), S.65ff.

373 Hoffmann-Curtius, Kathrin und Silke Wenk: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997. Bezeichnenderweise beschäftigt sich die Kunstgeschichte mit der *Stimme* in erster Linie aus feministischer Sicht, während sie in der Literaturwissenschaft generell von größerer Bedeutung ist und meist ohne Beachtung feministischer Sichtweisen, also letztlich androzentrisch, behandelt wird.

Konzeption des Autors ist von der ästhetischen Identität nicht abtrennbar.³⁷⁴

Ein weiteres Mal wird im Zuge dieser Forschungsarbeit deutlich, wie fruchtbar ein Austausch zwischen den Disziplinen sein kann. Dafür soll als ein weiterer Begriff aus den Literaturwissenschaften der des *impliziten Autors* eingeführt werden; dieser kann einer besseren Erfassung, Eingrenzung und Benennung der Erzählerpositionen dienen.

Der Begriff *implied author* geht auf Wayne C. Booth zurück, der ihn 1961 in „The Rhetoric of Fiction“³⁷⁵ einführt. Zu dem Autor und dem Erzähler – als fiktiver Sprecherinstanz – kommt damit eine dritte Instanz, die sich gleichsam zwischen den beiden befindet. Martinez/Jannidis/Lauer/Winko definieren die „nicht immer einheitlichen Begriffsbestimmungen Booths“ als „eine anthropomorphisierende Bezeichnung für die umfassend verstandene Bedeutung des Textes“.³⁷⁶ Eine Modifizierung dieses seit seiner Einführung in der Literaturwissenschaft viel diskutierten und unterschiedlich definierten Begriffs nimmt Fotis Jannidis 2002 in dem Aufsatz „Zwischen Autor und Erzähler“ vor:

„(I)mplied authour ist das Konstrukt eines Autors durch den Leser, d.h. seiner Intention, seiner Merkmale usw., *aufgrund eines bestimmten Textes*. Auf diese Weise kann man terminologisch recht einfach zwischen Autorkonstrukten aufgrund von biographischen Quellen (...), von mehreren Texten – sozusagen der Werkautor oder ‚career authour‘ (Booth) – oder eben aufgrund von einem Text unterscheiden.“³⁷⁷

Ein vorläufiger Versuch, dieses sehr abstrakte Konstrukt auf Tracey Emin's Werk anzuwenden, könnte so ausgedrückt werden: Die *Autorin* Tracey Emin schafft mit einer *Erzählinstanz* ‚Ich‘ eine Geschichte, durch die der Rezipient

374 Martinez, Matias: Autorschaft und Intertextualität, in: Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999, S.466-479, hier S.471.

375 Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction, Chicago 1983 (Originalausgabe 1961).

376 Martinez/Jannidis/Lauer/Winko: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern, in: Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999, S.13.

377 Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart, Weimar 2002, S. 540–556, hier S.548 (Hervorhebungen im Original).

sich ein *Bild der Autorin* konstruiert, das ‚implizit‘ genannt wird, da es naturgemäß nicht identisch mit der Autorin sein kann.

„Zwischen Erzähler und Autor zu unterscheiden, ist ein notwendiger Schritt, aber damit ist offensichtlich noch nicht so viel gewonnen. Der nächste Schritt besteht darin, zu beschreiben, wie in diesem Text und dieser Art von Texten der Zusammenhang von Autor und Erzähler typischerweise modelliert wird. Gerade die Popliteratur der 1990er Jahre (...) lebt stark von der Annahme, die Texte seien trotz ihres unbestrittenen Fiktionalitätsstatus stark autobiographisch eingefärbt. Damit ist (...) noch nicht viel mehr gesagt, als dass thematisches Material, sprachliche Form, emotionale Einstellung des Protagonisten ganz oder teilweise direkt der Lebenswelt des Autors entstammen. Noch offen ist aber, wie Leser diese Informationen genau in welcher Weise vom Text auf den Autor beziehen. Ganz offensichtlich spielen dabei *Paratexte* und auktoriale Kontexte eine wesentliche Rolle, auch wenn dies der Vorstellung vom autonomen Kunstwerk deutlich widerspricht.“³⁷⁸

Jannidis' Aussagen über die Popliteratur der 1990er Jahre gelten ebenso für die Kunst der sogenannten *Young British Artists*, zu denen Tracey Emin zählt, und ihrer Generation. Auch in der bildenden Kunst dieser Phase – und danach – spielen Begriffe wie Autobiographie, Bekenntnis, Subjektivität und Intimität eine wichtige Rolle.³⁷⁹ Damit hängt das Verhältnis zwischen Autor/Künstler und Betrachter eng zusammen, dessen theoretische Behandlung sich nicht in der Untersuchung von Intention und Person des Künstlers erschöpfen sollte.

„Wenn man (...) Autor und Erzähler als Produkte von konstruktiven Interferenzprozessen des Lesers aufgrund von Text- und Kontextinformationen sowie kulturellen Konventionen konzipiert, dann ist mit der Feststellung der Differenz nur ein Anfangspunkt gemacht: Ihr Verhältnis zueinander ist variabel, abhängig von verschiedenen historischen und kulturellen Milieus. Autor und Erzähler können im extremen Fall in eins zusammenfallen oder doch so nahe beieinanderstehen, dass sie kaum zu unterscheiden sind. Auch in diesem extremen Fall werden jedoch (...) nicht alle Aspekte des Textes direkt dem Autor zugeschrieben. Welche Aspekte

378 Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart, Weimar 2002, S.554.

379 Die Tatsache, dass in der bildenden Kunst der Künstler oder die Künstlerin oftmals 'selbst' im Bild auftritt, erschwert die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Autorenebenen. Bei Cindy Shermans fotografischen Inszenierungen stellt sich damit die Frage, ob die Künstlerin zugleich Autorin und Protagonistin ist, und an welcher Stelle sozusagen sich die implizite Autorin verbirgt.

in welcher Form zugeschrieben werden, ist jeweils Teil eines komplexen und variablen Verhandlungsprozesses.“³⁸⁰

Genau an dieser Stelle hat die zeitgenössische Narratologie einen Berührungspunkt mit der feministischen Narratologie, deren primäres Anliegen ist, „bei der Analyse von Erzählverfahren in literarischen Texten in konsequenter Weise die geschlechtsspezifischen Implikationen der Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu berücksichtigen und Korrelationen zwischen narratologischen Aspekten und den soziokulturellen Kategorien sex, gender und sexuality aufzuzeigen.“³⁸¹

Wesentlich ist hierbei die Kontextualisierung narratologischer Untersuchungen: Rezeptionsbedingungen, soziale und kulturelle Kontexte werden bei der feministischen und der 'post-klassischen' Narratologie berücksichtigt³⁸², wobei das Hauptaugenmerk der feministischen Narratologie naturgemäß auf geschlechterspezifischen Fragen liegt.

Angesichts verschiedener Gesichtspunkte muss zumindest in Erwägung gezogen werden, dass feministisch ausgerichtete Überlegungen eine Rolle für die Deutung von Tracey Emins Werk, besonders unter erzähltheoretischen Prämissen, spielen könnten: Ihre Kunst dreht sich stets um ‚sie‘ selbst und damit um Themen, die als spezifisch *weiblich* zu bezeichnen sind – wobei das eine das andere bedingt (oder umgekehrt). Ihre künstlerische Position ist von Rosemary Betterton als „post-feministisch“ bezeichnet worden.³⁸³ Darüber hinaus legt manche von Emins Techniken, die traditionellerweise als typisch weiblich aufgefasst werden, wie das Nähen und Besticken ihrer berühmten *blankets*, nahe, ihr Verhältnis zu ihrer Rolle als Frau und Künstlerin zu

380 Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart, Weimar 2002, S.556. Vgl. hierzu auch Seymour Chatman: „But we must distinguish between real and implied authours and audiences: only implied authours and audiences are immanent to the work, constructs of the narrative-transaction-as-text. The real authour and audience of course communicate, but only through their implied counterparts.“ (Chatman 1978, S.31)

381 Allrath, Gaby und Marion Gymnich: Feministische Narratologie, in: *Nünning/Nünning 2002b*, S. 35-72, hier S. 35.

382 In Wolfs intermedialen Erzählmodell wird dieser Aspekt allerdings nicht integriert.

383 Betterton 2002, S. 26.

untersuchen. Bemerkenswert ist, dass besonders viele Künstlerinnen autobiographische und narrative Strukturen zum Transportieren ihrer künstlerischen Aussage nutzen. Dies ist wiederholt in kunstwissenschaftlichen Texten festgestellt worden³⁸⁴ und womöglich ein Grund für die relativ große Bedeutung, die die feministische Narratologie innerhalb der ‚neuen Narratologien‘ einnimmt.

Es ist aufschlussreich, dass Betterton mit Claire Macdonald das Gleichsetzen von Künstlerin und Arbeit als typische Praxis innerhalb des Schreibens über Kunst von Frauen kennzeichnet:

„This collapsing of the identity of the artist and her work is a common practice in critical traditions of writing on women’s art. As Claire Macdonald comments in a discussion of feminism, autobiography and performance art: ‘Women artists had long struggled to negotiate the relationship between woman as the object of artistic representation and woman as agent and author of her own work. (...) In a work where the self is the subject, the relationship of the artist to herself as subject of the work can be a complex one, but it is a complexity that is often overlooked’”³⁸⁵

Betterton beschreibt diese Komplexität der Auseinandersetzung der Künstlerin mit sich selbst als einen Gegenstand ihrer Arbeit:

“Emin retains the ownership of her own stories. She reworks and represents them in ways that assert her agency as an artist. In this sense, Emin’s work is a form of ‘self-life-drawing’ or purposeful reconstruction of the past as a set of stories, rather than the ‘truth’ of a life. As Laura Marcus suggests, to put a life into a narrative or to make stories out of personal experience implies a creative ‘staging of memory’ in a way that resonates with the performative character of much of Emin’s work.

384 Antje von Graevenitz stellt schon für die Story Art der sechziger und siebziger Jahre fest, dass „private Gefühle und Themen der weiblichen Story-Art-Erzählerinnen“ vorkämen. „Das Private wurde bei ihnen nicht nur ein öffentliches Phänomen, sondern auch ein Politisches, als sich vom Jahre 1974 an der Feminismus in der Kunst durchsetzte.“ (Graevenitz, Antje von: Die Moral von ‚Truisms, Abstracts and Soundbites‘, in: Die Sprache der Kunst, Kat. Kunsthalle Wien, hrsg. von Toni Stooss und Eleonora Louis, Wien 1993, S.219-238, hier S.223). Zum ‚Postfeminismus‘ vgl. u.a.: Walter, Christine: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Weimar 2002. Rosemary Betterton verweist auf „genres of written and visual autobiography that emerged with second-wave feminism“. (Betterton 2002, S.23)

385 Betterton 2002. Betterton zitiert hier aus: Macdonald, Claire: Assumed Identities: Feminism, Autobiography and Performance Art, in: Swindells, Julia (Hrsg): Uses of Autobiographies, The Uses of Autobiography. Gender & Society: Feminist Perspectives on the Past and Present, London 1996, S.188-189.

Through her work and performances, she brings 'Tracey Emin' into being as an artistic identity whose honesty of self-exposure is her trademark."³⁸⁶

Betteron benennt damit die wesentlichen Faktoren: Erhaltung von Emins Autorschaft an ihren Geschichten, Rekonstruktion der Vergangenheit als ein 'Set' von Geschichten, Tracey Emin als künstlerische Identität, deren Selbstdarstellung zum Markenzeichen wird.

In seinem Text „Autorschaft und Intertextualität“ unterstreicht Matias Martinez die Notwendigkeit, zwischen Werk und Text zu unterscheiden, um das Problem der Autorschaft differenzierter lösen zu können.³⁸⁷ Der Kunstgeschichte ist diese Trennung spätestens seit der Einführung des *Readymades* in die Kunst durch Marcel Duchamps 1915 vertraut, ebenso wie ihr die Trennung zwischen dem ‚Was‘ und dem ‚Wie‘ einer Darstellung selbstverständlicher ist als der Literaturwissenschaft. In der bildenden Kunst drücken sich diese beiden Parameter visuell aus – das Kunstwerk ist in seiner Materialität präsent –, während sie sich in der Literatur gemeinsam in der Sprache verbergen und auch verbal erfasst werden müssen. Mit der Beschreibung der sichtbaren Oberfläche und des Inhalts eines Werkes geht in der Kunstwissenschaft hingegen immer der Transfer von nicht-sprachlichen Zeichen in sprachliche Zeichen einher.³⁸⁸

Wie eine Geschichte visuell präsentiert wird, muss demnach auf zweierlei Art beantwortet werden: Zum einen mit den klassischen kunsthistorischen Methoden, zum anderen auf dem erzähltheoretischen Weg. In diesem Fall ist das Problem besonders komplex, da *Mad Tracey From Margate, Everyone's Been There* aus sprachlichen und bildhaften Elementen besteht und somit sowohl sprachwissenschaftliche als auch kunstwissenschaftliche Methoden zur Anwendung kommen müssen; allein dieses Einzelwerk macht also eine

386 Betterton 2002, S.33.

387 Vgl. Martinez, Matias: Autorschaft und Intertextualität, in: Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999, S.465-480.

388 Vgl. hierzu Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenbauer (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, hierin besonders: Boehm, G.: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, S.23-40: „Als rhetorische Disziplin oder literarische Gattung zeugt die Ekphrasis von der Bildkraft der Sprache und von ihrer Fähigkeit, Bilder zu erzählen (!).“ (ebd., S.23).

intermedial-erzähltheoretische Herangehensweise notwendig. Anzustreben ist eine Synthese aus den verschiedenen Methoden. Im Falle von *Mad Tracey* soll damit also unter anderem eine Antwort auf die Frage gefunden werden, welche Bedeutung die visuelle Gestaltung für die Rezeption der jeweiligen Geschichte annimmt.

1.2.3.2. Der Text

Die längeren handschriftlichen Erzähltexte in *Mad Tracey from Margate, Everyone's been There* bestehen alle unabhängig voneinander und sind die einzigen Elemente im Werk, deren Narrativität dank ihrer epischen Erzählweise zweifelsfrei festgestellt werden kann. Für sich genommen gehören diese Texte zum „prototypischen epischen Erzählen“ und damit zu den „dominant verbalen Medien“³⁸⁹, denn sie erfüllen sowohl die qualitativen Narreme als auch die inhaltlichen Narreme wie Zeit, Ort, handelndes Wesen und äußeres Geschehen.³⁹⁰ In Wolfs Diagramm „Abnahme von Narrativität in Abhängigkeit vom werkseitigen Potential unterschiedlicher Medien“³⁹¹ nähmen diese Texte damit die erste Stelle ein als „genuin narrativ“. Der „Anteil der rezipientenseitig nötigen Narrativierung“ ist dementsprechend relativ gering. Vom Rezipienten wird also eine literarische Leseweise gefordert. Die flüchtige Handschrift aber erschwert die Lektüre der Texte teilweise erheblich, manches Wort kann auch bei sehr sorgfältigem Lesen nicht entziffert werden. Dadurch entstehen Lücken, die individuell von dem Leseverhalten des einzelnen Rezipienten abhängen und das Verständnis einzelner Textpassagen oder gegebenenfalls ganzer Texte erschweren oder gar unmöglich machen. – Der *genuin narrative* Charakter der

389 Vgl. Wolf 2002, S.96.

390 Dabei gibt es allerdings Ausnahmen wie beispielsweise der Text, der an Traceys Freunde gerichtet ist, oder die vermeintlich aus dem Jenseits kommende Nachricht der Großmutter. (vgl. Transkript im Anhang)

391 Wolf 2002, S.96.

sprachlichen Texte wird demnach durch die visuelle Gestaltung massiv geschwächt.

Die Texte werden jedoch durch die schwer leserliche Handschrift als sehr persönliche Schriftstücke gekennzeichnet, die ursprünglich gar nicht für die Lektüre fremder Menschen bestimmt gewesen zu sein scheinen. Die Flüchtigkeit der individuellen Handschrift evoziert ein Gefühl der Intimität. Die Handschrift, die im allgemeinen als sehr persönliches Ausdrucksmittel empfunden wird, erlaubt sowohl Rückschlüsse auf die Erzählerin als auch auf die (implizite) Autorin.

Zu bedenken ist auch, dass diese genauere und literarische Leseweise erst bei dichtem Herangehen an die Decke erfolgen kann und zwar erst *nach* dem Wahrnehmen der vielen anderen aufgenähten Sätze, Syntagmen, Wörter und Buchstaben, die schon von weitem ins Auge springen und den Blick gefangen nehmen. Die Hierarchie zwischen den einzelnen Sprach- und Bildelementen wird aufgehoben. Eine mögliche Leseweise wurde weiter oben gezeigt – das Entscheidende ist, dass die Leserichtung in keiner Weise vorgegeben wird und die konventionelle Lektüre von links nach rechts, von oben nach unten kaum Relevanz besitzt. – Es sei hier noch einmal explizit festgehalten, dass dies kein neues künstlerisches oder erzählerisches Verfahren ist, sondern der im 20. Jahrhundert an Bedeutung gewinnenden Collage-Technik zuzurechnen ist.

Trotz ihrer stilistischen Ähnlichkeit sind die Texte von sehr unterschiedlicher Art. Es sind drei Kategorien auszumachen, die wie folgt zu benennen sind: Autobiographische Anekdoten, Tagebuchnotizen, Brieffragmente, wobei sich, wie bei so vielen Kategorisierungsmodellen, auch hier die einzelnen Typen überschneiden.

In den längeren Textstücken erzählt Tracey Emin Geschehnisse aus ihrem Leben. Diese Texte haben durchaus anekdotenhaften Charakter, obwohl sie sich immer wieder an ein sehr spezifisches ‚DU‘ wenden, das nicht mit dem Betrachter identisch ist, sondern einen, nicht weiter benannten, Protagonisten der jeweiligen Geschichte bezeichnet

Beispiel³⁹²:

*You picked me up
By the FLABBY FLEASH
Of my stomach and
Through me across
The FLOOR – I was
Pregnant – BUT I*

*Hadn't told you
A month latter – after my miscari
Age – you came
Back from Ger
Many – you said
You fucked a
Girl – with holey
Stockings –*

*bleached blond hair
And eyes that looked
Like Myra Hindings
Then you fucked me
In the bathroom – in every hole possible –
It hurt – But you knew I loved you.*

Typisch für Emins Schreibweise ist neben der unzulänglichen Orthographie³⁹³ die fehlende Interpunktion, die durch Gedankenstriche ersetzt wird. Dadurch bekommt das Geschriebene weniger den Charakter einer erzählten Geschichte als vielmehr eines Gedankenstroms, eines *stream of consciousness*. Gemäß Gertrude Stein erfordert fehlende Interpunktion – wie sie sie selbst auch benutzt – zudem eine größere Beteiligung des Lesers:

„Ein Komma indem es Ihnen weiterhilft Ihnen den Mantel hält und Ihnen die Schuhe anzieht hält Sie davon ab Ihr Leben so aktiv zu leben wie Sie es leben sollten...“³⁹⁴

392 Eigenes Transkript, angefertigt nach dem Original in der Sammlung Goetz, München. Die Zeilenumbrüche entsprechen denjenigen in der Originalvorlage im Werk. Ich verzichte auch hier auf das Einfügen des notorischen „sic!“ nach Rechtschreibfehlern im Text und vertraue auf die orthographischen Kenntnisse des Lesers.

393 Hierzu mehr im letzten Abschnitts dieses Kapitels.

394 Stein, Gertrude, zitiert nach Wilder, Thornton: Einleitung, in: Stein, Gertrude: Erzählen. Vier Vorträge, Frankfurt a.M. 1990, S.7-11, hier S.8.

Die Gedanken der Erzählerin sind hier an ein Gegenüber gerichtet, das nicht identisch ist mit dem Betrachter, dem Adressaten des Kunstwerkes. Wegen seines kaum formalisierten Stils scheint es schwierig, den Texttypus dieses Stückes festzulegen, während es keinerlei Probleme bereitet, den Plot zu umreißen. Eine Frau, die ohne Wissen ihres Mannes eine Fehlgeburt erlitten hat, und ein Mann, der sie offenbar ohne Unrechtsbewusstsein betrogen hat, haben im Badezimmer miteinander Geschlechtsverkehr. Erzählt wird dies aus der Perspektive der Frau. Der Text bewegt sich auf der Grenze zwischen Erlebnisbericht, Bewusstseinsstrom, Brief und Zwiegespräch.

Der Ton ist sachlich, lapidar, ganz unpassend angesichts der Tatsache, dass die Erzählerin hier von ihrer eigenen Misshandlung, Demütigung, einer Fehlgeburt und dem empfundenen Schmerz erzählt. Erzählperspektive und Ton stehen damit in offensichtlichem Widerspruch. Der Ton impliziert die Normalität der Ereignisse, ein gewisses Maß an Resignation, ohne jedoch die Brutalität des Geschehens abzumildern. Die Frage, die sich bei der Lektüre aufdrängt, nach dem Grund für die offensichtliche Widerstandslosigkeit der Erzählerin und Protagonistin wird erst mit dem letzten Satz beantwortet: „It hurt – But you knew I loved you.“

Wie schon oben erwähnt, haben auch hier die Zeilenumbrüche bzw. Absätze keine formale oder inhaltliche Funktion, sondern sind allein auf die Breite und Länge der Stoffstücke zurückzuführen. Durch sie wird die Lektüre der Texte, unabhängig von ihrem Inhalt, rhythmisiert.

Neben diesem kleinen Tryptichon – also sozusagen in derselben Zeile – befindet sich auf zwei Stoffstücken eine der vielen, über das ganze Plaid verteilten, Initialen: „BC“. Es darf als gesichert gelten, dass es sich bei „BC“ um den Geliebten Emins, um den Musiker und Poeten Billy Childish, handelt.

Die Nähe der Initialen zu der vorgenannten Narration impliziert die Identifikation des männlichen ‚Du‘ mit Billy Childish. Diese Schlussfolgerung ist jedoch zum Verständnis der Geschichte keineswegs notwendig, und kaum ein Betrachter wird diesen Zusammenhang überhaupt herstellen können, weil

ihm die Information, die mit den Initialen und Billy Childish verknüpft ist, fehlt.

Hier soll der Hinweis auf diesen Zusammenhang zwischen Text und Initialen vor allem als Beleg dafür dienen, dass es zwischen den einzelnen Text-Elementen auf dem Plaid durchaus Verbindungen gibt, dass sie, obwohl sie eigenständigen Charakter haben, nicht zwingend alleine stehen müssen und Querverbindungen zwischen ihnen hergestellt werden können. Damit ist nicht eine Verbindung auf assoziativer Ebene gemeint, die zweifellos ebenso vorhanden ist, die jedoch, wie in anderen Teilen dieser Untersuchung gezeigt wurde, sozusagen als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, sondern ein nachweisbarer inhaltlicher Zusammenhang.

Ähnlich liegt der Fall wohl bei der Kombination von „I WILL ALWAYS LOVE YOU“ und „CF“, beide auf einen vertikal gestreiften Stoff aufgenäht, der gleichsam als Rahmung fungiert und so ein Bild im Bild definiert. Dem ein wenig mit Tracey Emins Biographie vertrauten Betrachter fällt es leicht, „CF“ als den Kurator Carl Freedman, einen weiteren ehemaligen Lebensgefährten Emins, zu dechiffrieren. So wandelt sich die ungenau adressierte Beteuerung ewiger Liebe zu einer sehr persönlichen Liebeserklärung. Halb auf dem ‘Rahmen’, auf der Grenze von gestreiftem Stoff und hellblauer Unterlage, sind in vertikaler Reihe vier Rechtecke, die handgeschriebenen Text enthalten, angebracht.

*And you said I will
Never call you my
Girlfriend – we
We’re drunk and
I was demanding
As hell we fucked
Each other madly*

*I said to you before
Tonight is out you
Will call me your
Girlfriend. We*

*Were sleeping
Drunk. A deep
Sleep. Smash.*

*You jumped out of
Bed you had a hammer in your
Hand. And you were
Screaming like
A wild animal
Get out of my house
Or I'll kill you*

*Downstairs the
Front window
Was broke. For
No real reason
Someone had
Thrown a milk
Bottle through.*

Die Art und Weise ihrer Anbringung – halb auf dem gestreiften Stoff, halb auf der hellblauen Decke – lässt auf die inhaltliche Nähe zu der Liebeserklärung, die an Carl Freedman gerichtet ist, schließen. Ein wenig abgesetzt findet sich die Fortsetzung der Geschichte, die als solche zu identifizieren ist, weil sie auf gleich gestaltete Stoffrechtecke geschrieben wurde:

*You told me to
Stay upstairs –
The Police came.
They asked what
Had happened, and
As I lay in your
Bed I could here
You say – No
No there's no one
Else here only
Me and my girl
Friend – you stayed
A wake alnight
Scarred to death of me.*

Die versetzte Applizierung der sechs die Geschichte ergebenden Textkästchen erschwert eine lineare Leseweise, und es ist wahrscheinlich, dass die Lektüre dieser Episode unterbrochen bzw. ergänzt wird durch umstehende Versatzstücke wie beispielsweise „AND IM NOT HURT“ oder „ILL ALWAYS LOVE YOU“ oder das nebenstehende Bild. (Abb.23) Dabei nimmt die Geschichte unterschiedliche Wendungen, je nachdem, in welche Richtung der Blick schweift. Denkbar ist die Fortsetzung: „YEA ILL HAVE YOUR BABY“, „ITS NO BIG DEAL“, „SWEETHEART“ und damit das Happyend, ebenso wie die Fortführung nach rechts:

*Is it wrong
To love – I can't
Just fuck –
I'm not an animal –*

*Do you under-
Stand that –
I mean I want
To love you
Forever –*

Dieser Text wird gleichsam illustriert durch das Bild – gedruckt und genäht auf ein helles Stoffrechteck – von einer Frau, die, über einen Eimer oder eine Toilette gebeugt, von einer formlosen Figur penetriert wird: „WE ALL NEED IT“. Das Wort „HELL“ und die Abkürzung „LON“ für „alone“ umrahmen das Bild teilweise. Dadurch erhält der Text eine emotionale Qualität, die er alleinstehend nicht hat, denn der Ton ist auch hier eher sachlich; es fehlt ihm an der Dringlichkeit, die spürbar wird durch die ergänzenden Begriffe ‚Hölle‘ und ‚allein‘.

Inhaltlich scheint das Bild auch einen engen Bezug zu dem vorgenannten, mit Billy Childish verbundenen Text zu haben und bebildert anscheinend die geschilderte Badezimmer-Szene.

An diesen Beispielen wird deutlich, wie eng Text und Bild miteinander verknüpft sind und wie wichtig – für das narrative Verständnis – das

Zusammenlesen beider Elemente ist, denn die visuelle Gestaltung bildet den Rahmen der Geschichte. Damit erfüllen visuelle Zeichen narrative Funktionen: Die schiere Nähe von Bild und Text zueinander impliziert Kausalität, ist also ein Aspekt des syntaktischen Narrems der *formalen Einheitsbildung*. Bedeutsam hierbei ist zudem, dass der sprachliche Text alleine noch kaum narrative Qualitäten aufweist, sondern erst durch das Bild an Narrativität zunimmt. Denn erst hierin zeigen sich die inhaltlichen Narreme. Auch die Qualität der *Darstellung* und des *Miterlebens* sind im Bild leichter nachzuweisen als im Text.

Der Blick schweift hin und her und bleibt an einer anderen Stelle stehen: Oben links, auf rosageblünten Stoff genäht, findet sich einer der längeren zusammenhängenden Texte auf diesem Plaid, geschrieben auf ein weißes Stoffrechteck, das rot umstickt ist:

*I always knew I was different – I was
Never little – I always loved-
But somehow my love got fucked
Up – It ment I had to hold – touch –
So any ... (unleserlich) Hold me - touched
Me – I wanted them to LOVE
Me – Not a little bit – but
For Ever – Im SORRY FOR
My friends – Im sorry for the love I throw at them-
SCOOBY DOO – But some of you are still there – your
Big enough you can cope – I'm
Trying – because Im ALIVE.*

Der Text gleicht einem Tagebucheintrag oder einem Ausschnitt aus einer (imaginären) Autobiographie von Tracey Emin. Doch auch hier ändert sich der Adressat plötzlich mitten im Text bzw. taucht ‚er‘ oder vielmehr: tauchen ‚sie‘ plötzlich auf: „Im sorry for the love I throw at them – SCOOBY DOO – But some of you are still there...“ Wurden die Freunde erst in der 3. Person Plural erwähnt, so sind sie im nächsten Satz schon direkt angesprochen. Dies kann als Zeichen für Emins sehr freien und intuitiven Umgang mit Sprache gewertet werden. Es handelt sich hier weniger um einen Erlebnis- oder Zustandsbericht

als vielmehr um einen *Stream of Consciousness*, für den mangelnde Kohärenz charakteristisch ist.

Das Bild darunter, das sich auf mehreren Ebenen mit dem genannten Textfeld überschneidet und so mit ihm verschränkt ist, kann wiederum als *Illustration* gelesen werden, wobei das Bild selbst schwer zu lesen ist – nur ungenau sind menschliche Figuren zu erkennen. Die eingefügten Worte jedoch lassen sich ohne weiteres dem Text zuordnen:

*Peaple like you
Need to fuck
peaple
like
me*

Dieser Satz, der die Graphik ergänzt, könnte sich, wie das Bild selbst, auf den ersten Teil des darüber liegenden Textes beziehen, während das fett auf das Bildrechteck applizierte „LEAVE HIM TRACE“ geradezu als Sprechblase aus dem Munde eines der genannten Freunde gelesen werden könnte. – Die Lektüre der Arbeit, wie sie hier vorgeführt wurde, kann beliebig fortgesetzt werden.³⁹⁵

1.2.3.3 Visuelle Aspekte des Textes - Rechtschreibfehler und Durchstreichungen

Bei der Lektüre von Tracey Emins Decken und beschrifteten Graphiken irritieren immer wieder die orthographischen Fehler, die teilweise sinnentstellend wirken, wie beispielsweise im Falle von AND I SAID FUCK OFF BACK TO YOUR WEEK WORLD THAT YOU CAME FROM. Aufschlussreich ist Tracey Emins Erläuterung hierzu:

“It’s good because I did spell ‘weak’ wrong, so it’s ‘go back to your tiny world’ and something comes out automatically when I have spelled it that way. (...) I’m not dyslexic, I just never learned to spell. It is not a pretentious thing.(...) I had this blanket on the floor of my museum, and I

³⁹⁵ Zusätzlich zu den Abbildungen findet sich im Anhang (Kapitel V, Abschnitt 5.2) das vollständige Transkript der auf Fotografien nicht lesbaren handgeschriebenen Texte aus *Mad Tracey From Margate, Everyone’s Been There*.

was working on it and people would point at the spelling, and I corrected it and it didn't look good. It threw the whole sentence out of balance. (...)"³⁹⁶

Diese Aussage Emins ist hier in verschiedenerlei Hinsicht von Interesse: Zum einen gibt sie darüber Auskunft, wie die Künstlerin arbeitet und dass sie die orthographisch bedingten Unregelmäßigkeiten und Sinnveränderungen offensichtlich nicht beabsichtigt, diese also nicht als (erzählerische) ‚Strategie‘ bezeichnet werden können. Zum anderen macht Emin selbst darauf aufmerksam, welche inhaltliche Veränderung sich durch die orthographischen Fehler ergeben kann, wie in diesem Fall, wenn sich das Wort ‚schwach‘ in ‚winzig‘ wandelt.³⁹⁷

Wesentlich erscheint unter narratologischen Gesichtspunkten, dass die Künstlerin die Veränderung des Sinns zurückstellt zugunsten einer visuell befriedigenderen Lösung, dass also – im Extremfall – die narrative Aussage vernachlässigt wird im Dienste des visuellen Erscheinungsbildes. Darüber hinaus verbinden sich für Tracey Emin mit dem Durchstreichen von Buchstaben oder Wörtern praktische wie inhaltliche Aspekte:

“Crossing things out, especially with the blankets, is visually satisfying, and also I might have sewn all the letters on and then change my mind, and if you unpick them all it's time-consuming. It's much better to cross it out for people to see what was there before.”³⁹⁸

Damit macht Emin den Entstehungsprozess teilweise transparent, Veränderungen können vom Betrachter nachvollzogen werden, das Werk wird nicht als die einzige denkbare Form der Darstellung gezeigt, sondern als eine Möglichkeit von vielen. Die Künstlerin tritt dadurch erneut als *implizite Autorin* in Erscheinung, die auswählt, entscheidet und variiert.

396 Wainwright, Jean: Interview with Tracey Emin, in: Merck/Twonsend 2002, S.195-209, hier S.200f.

397 Andere Beispiele sind 'Masterbating' (anstelle des Wortteils 'mastur' schreibt Emin 'master' = Meister) oder ‚You just going to leave me hear‘ (statt 'here' für dt. 'hier' schreibt Emin 'hear' = 'dt. 'hören'.)

398 Wainwright, Jean.: Interview with Tracey Emin, in: Merck/Twonsend 2002, S.195-209, hier S.200f.

Obwohl das Anliegen dieser Untersuchung nicht das Aufspüren narrativer Kunstwerke sein soll bzw. die Feststellung, ob es sich nun bei einem intuitiv als narrativ aufgefassten Werk tatsächlich um ein erzählerisches handelt, kann jedoch Wolfs Definition als Beleg für das bislang Ausgeführte herangezogen werden:

„(...) Ein narratives Werk liegt dann vor, wenn in ihm insgesamt der Diskursmodus der Narration bzw. das Schema des Erzählerischen vorherrscht. Ist das nicht der Fall, können allerdings immer noch Werkteile als erzählend angesehen werden, nämlich dort, wo auf mikrotextueller bzw. -kompositioneller Ebene Geschichten erscheinen und damit zugleich das Schema des Narrativen wenigstens in Teilbereichen des betreffenden Werks zum Tragen kommt.“³⁹⁹

Demnach ist *Mad Tracey Fom Margate* nicht insgesamt als narratives Werk zu bezeichnen, jedoch als eines, dem Werkteile angehören, die erzählend sind, denn wie zu zeigen war, befinden sich auf der mikrotextuellen und -kompositionellen Ebene Geschichten, die jedoch als Ganzes keinen einheitlichen narrativen Zusammenhang bilden. Auf dieser Ebene ist das Werk dominant narrativ.

399 Wolf 2002, S.41.

1.3 Intertextuelle und intermediale Betrachtung

Auf den ersten Blick nicht ganz offensichtlich und für den mit dem Werk Emins nicht vertrauten Betrachter auch beim genaueren Hinsehen nur schwer auszumachen, sind die zahlreichen intertextuellen Bezüge in *Mad Tracey*, die sich hinter den Initialen und Texten und Phrasen und den wie Chiffren funktionierenden Schlagworten verbergen. Nicht alle Bezüge können an dieser Stelle entschlüsselt werden, da es mehr detektivischen Spürsinn oder intime Kenntnis der Künstlerin braucht als für eine wissenschaftliche Arbeit vonnöten oder sinnvoll ist. Die im folgenden erläuterten Erklärungen und Vermutungen ergeben sich durch die konzentrierte Beschäftigung mit Tracey Emin und können zweifellos durch andere Leseweisen und Informationen ergänzt werden.

Auffallend sind die vielen über den Wandteppich verteilten Initialen, die – mit den bereits erwähnten Ausnahmen „BC – Billy Childish“ und „CF – Carl Freedman“ – nur schwerlich zu dechiffrieren sind. Über ihre Bedeutung können nur Vermutungen angestellt werden. Die meisten bleiben unaufgelöst, aber es ist wahrscheinlich, dass sich hinter GM Gregor Muir⁴⁰⁰ verbirgt, sowie hinter ML Michael Landy, GW Gillian Wearing bezeichnet, AF Angus Fairhurst⁴⁰¹ und JC Jeremy Cooper⁴⁰². Dies alles sind reale Personen aus dem künstlerischen und privaten Umfeld Tracey Emins. Es ist anzunehmen, dass auch die hier nicht aufzulösenden Initialen stellvertretend für Bekannte und Freunde von Emin stehen.

Mit den Initialen wird ein intertextueller und ein auf einen werkexternen Kontext verweisender Bezug hergestellt; damit ist ein Verweis aus dem Kunstwerk hinaus auf das ‚wahre‘ Leben der Künstlerin gegeben. In diesem Kontext fungiert das Leben Emins als *Text*, auf den sich die von ihr geschaffenen Texte beziehen.

400 Kurator an der Tate Modern in London.

401 alle britische Künstler.

402 Herausgeber des Kataloges „no FuN without U: the art of Factual Nonsense“ (mit Tracey Emin, Joshua Compston, Gillian Wearing, Matt Collishaw, Gavin Turk, Gilbert and George, Sarah Lucas, Gary Hume, Damien Hurst), London 2000.

„Emin frequently uses images, objects and materials from her own life to address difficult subjects as rape and abortion, but her work consciously reworks her ‚life story‘ as a set of narratives and memories. She reproduces her life as a series of texts in a deliberately unrefined autobiographical for, aiming at immediacy and intimacy in relation to herself and her early sexual experiences.“⁴⁰³

Doch welche Wirkung haben diese Bezüge für die Rezeption? Für den Unwissenden bleiben die Bezüge unsichtbar und verändern das narrative Verständnis nicht, für Personen aus Emins Umkreis hingegen wird das Werk hierdurch privat, sehr persönlich, die Initialen werden zu Widmungen. Derjenige, der zumindest einzelne Initialen dechiffrieren kann, hat die Möglichkeit, manchem längeren Text Protagonisten zuzuordnen, wie im Falle der vorhergehenden Analyse Billy Childish und Carl Freedman. Dadurch verbindet sich das Werk mit der Realität und erhebt den Anspruch, faktual zu sein.

Einige der Abkürzungen können keiner bestimmten Person zugeordnet werden, darüber hinaus bleiben sie in ihrer Bedeutung als Signifikant vollkommen rätselhaft. So kann AM sowohl die Abkürzung eines Namens sein als auch für „a.m.“ stehen oder aber überhaupt nicht entschlüsselt werden – die beiden Buchstaben changieren in ihrer Bedeutung und damit auch in ihrer Funktion, bewegen sich zwischen Ungegenständlichkeit und Gegenständlichkeit oder werden zur sprachlichen „Kippfigur“.⁴⁰⁴

Eine ähnliche Rolle wie die Initialen übernehmen die Angaben von Orten wie MARGATE, CLIFFTONVILLE⁴⁰⁵ und NEW YORK, die alle einen Platz in der Biographie der Künstlerin haben, insbesondere Margate, das die Kulisse für die meisten der erzählten Erinnerungen Emins darstellt. Gleichzeitig bezeichnet der Gegensatz zwischen der Metropole New York und dem britischen Seebad

403 Betterton 2002, S.27.

404 Der Begriff der ‚Kippfigur‘ im Zusammenhang mit Tracey Emin ist dem Aufsatz „The Trademark Tracey Emin“ von Ulrich Lehmann entlehnt, der ihn allerdings zur Herausstreichung der gegensätzlichen Aspekte „kommerzielles Muster“ und „subjektives Markenzeichen“ in Emins Werk verwendet. Lehmann, Ulrich: The Trademark Tracey Emin, in: Merck/Townsend 2002, S.60-78.

405 Cliftonville ist ein Stadtteil von Margate, Tracey Emins Heimatort.

Margate die Spannung, innerhalb der sich Emins *Lebensgeschichte* abspielt. Auch ohne dieses Vorwissen können die Orte für den Betrachter immer noch erinnerungsindizierend wirken. Ob sie aber das inhaltliche Narrem des *Ortes* erfüllen oder nicht, hängt vom Wissen des Betrachters ab.

Während manche Textstücke für sich genommen narrativen Sinn ergeben, weil sie mehr oder minder abgeschlossene Geschichten erzählen oder zumindest vollständige und verständliche Sätze bilden, bleiben Schlagworte wie PUSSY CAT, DOLLY BAMBI oder WOBBLY besonders rätselhaft. Während sich letzteres – „wackelig“ – in dem darunter stehenden Text wiederfindet, stehen die ersten beiden in keinem Zusammenhang und führen aus dem Werk hinaus: PUSSY CAT ist aus einem weichen plüschigen Stoff ausgeschnitten; der Kosenamen für eine Katze hat somit nicht nur eine bestimmte sprachliche Qualität, sondern erhält hier zudem eine haptische Komponente, die als Aspekt der *Erlebnisqualität* betrachtet werden könnte – der Stoff erinnert beim Darüberstreichen an das Fell einer Katze. Der Gedanke an Emins schwarze Katze Dockets, die in anderen Arbeiten der Künstlerin erscheint, drängt sich hier geradezu auf.

Etwas schwieriger verhält es sich mit DOLLY BAMBI, dessen Sinn werkimmanent nicht zu erschließen ist; Assoziationen an den Film „Bambi“, die Jugendbücher „Dolly“ oder – unspezifischer – an ein Püppchen stellen sich ein. Bei genauerer Recherche aber erweist sich, dass „Dolly Bambi“ Emins Spitzname in Studienzeiten war.⁴⁰⁶ Wie New York, Margate und Cliftonville verschiedene Orte in Emins Biographie bezeichnen, benennen „Dolly Bambi“, „Mad Tracey“ und „Trace“ drei verschiedene Aspekte ihrer Persönlichkeit: das liebevolle Bild ihrer selbst bzw. eine Wunschvorstellung von sich selbst (illustriert z.B. auch durch die Monotypie *What I'd like to be* von 1998, die ein cartoonartiges Rehkitz zeigt, Abb.24), das von ihr selbst geschaffene öffentliche Image und schließlich die Freundin. Sehr deutlich reflektiert die Erzählerin

406 Vgl. Charlotte Edwardes und Catherine Milner: Emin threat to sue ex-lover's film, URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2002/05/19/nemin19.xml>.

damit die unterschiedlichen Facetten und Rollen, die die Künstlerin in ihrem privaten und beruflichen Leben einnimmt.

Es muss die Frage gestellt werden, wie der narrative Gehalt dieser mikrotextuellen Einheiten zu bewerten ist, die ihre Narrativität nur im Zusammenhang mit anderen, außerhalb des Werkes liegenden, Informationen entfalten. Nach den im ersten Teil vorgenommenen Definitionen handelt es sich nicht um eigenständige narrative Einheiten, sondern vielmehr um Elemente im *Modus des Zeigens*. In ihrer collage-artigen Anordnung ergeben sie einen assoziativen Hintergrund für die genuin narrativen, handgeschriebenen Textstücke. Damit kommt das „Schema des Narrativen“ wenigstens in Teilbereichen des betreffenden Werks zum Tragen.⁴⁰⁷ Jedoch erweist es sich als schwierig, das Narrativierungspotential von *Mad Tracey from Margate* festzulegen. Auf mikrotextueller Ebene ist das Maß an Narrativierung, das der Betrachter aufbringen muss, dort relativ gering, wo die Texte linear chronologische Abläufe nachvollziehbar machen. Diese Erzählungen werden durch die Wahrnehmung anderer Werkteile nicht gestört. Solche Werkteile können allerdings Unbestimmtheitsstellen, wie das Fehlen des Namens eines Protagonisten, füllen und leisten Verweise über die Erzählungen hinaus für denjenigen, der über Vorwissen verfügt und in einem Interferenzprozess womöglich Lücken schließen kann. Damit ist das Maß an Narrativierung, das der Betrachter aufbringen muss, extrem hoch – so hoch, dass für den Unwissenden diese Einheiten gar nicht als narrativ wahrnehmbar sind und noch nicht einmal *narrationsindizierend* wirken können; die ‚Einladung‘, das kognitive Schema des Narrativen zur Betrachtung des Werkes anzuwenden, kommt beim unwissenden Betrachter gar nicht an.

Festzuhalten ist, dass *Mad Tracey from Margate* teilweise genuin narrativ ist, aber auch deskriptive und repräsentative Elemente aufweist sowie narrationsindizierende Einheiten, die ihre narrative Bedeutung nur durch ihre

407 Vgl. Wolf 2002, S.41.

intertextuelle Verbindung mit anderen Werken der Künstlerin, die Informationen über ihr Leben enthalten, entfalten können. Entscheidend für die narrative Rezeption des Werkes ist, dass die genuin narrativen Teile nur bei großer Nähe gelesen werden können. Ihre Lektüre findet statt, *nachdem* der Betrachter die nicht-narrativen oder narrationsindizierenden Elemente bereits gelesen hat. Aus größerer Entfernung sieht er sich einer Collage aus mehr oder weniger bedeutungsvollen Wörtern und Sätzen gegenüber, die sämtlich um den Titel ***Mad Tracey from Margate, Everyone's been there*** gruppiert sind und womöglich als *Stimuli* für das kognitive Schema des Narrativen wirken können. An dieser Stelle des Wahrnehmungsprozesses ist die *polynarrative Collage* allerdings höchstens narrationsindizierend. Die Verringerung der Distanz zwischen Betrachter und Werk bedeutet hierbei gleichzeitig die Verringerung der rezipientenseitig notwendigen Narrativierung. Aus nächster Nähe sind die einzelnen handschriftlichen Texte schließlich zu lesen, wobei die schiere Nähe die anderen Teile aus dem Blickfeld ausschließt und die Konzentration ganz auf den jeweiligen kleineren Text gerichtet ist. Es sind also zwei Phasen der Wahrnehmung zu unterscheiden, die mit zwei Phasen der Narrativierung gleichbedeutend sind: In der genannten ersten Phase generiert der Betrachter eine assoziative Folie, vor der er in der zweiten Phase die genuin narrativen Texte liest.

All die Geschichten in ihren Texten, Zeichnungen, Neonschriftzügen, Videos, Installationen, Gemälden und Decken bilden die Identität und Biographie von Tracey Emin: Sie wurde 1963 geboren und wuchs in Margate, Großbritannien, auf. Tracey war frühreif, hatte früh sexuelle Kontakte, wurde von Jungen und Männern vergewaltigt und ausgenutzt, war eine gute Tänzerin, wurde jedoch bei einem Tanzwettbewerb so verspottet, dass sie niemals Tänzerin wurde. Tracey Emin hat einen Zwillingbruder und einen Hang zum Fluchen. Sexualität spielt nach wie vor eine große Rolle in ihrem Leben, und sie hat einige Abtreibungen hinter sich. Kleine Kätzchen rühren sie mehr als

Säuglinge. – dies alles erzählt Emin in ihren Werken und schafft damit den narrativen Zusammenhang für ihr gesamtes Werk.

Erst war die Geschichte, dann folgt die Ausführung in einem Medium. Erst steht der Titel eines Werkes fest, in dem die Nennung inhaltlicher Narreme bereits zum Anwenden des narrativen Schemas einlädt, dann entsteht das Werk.⁴⁰⁸ Die Wahl von Medium und Form wird dem narrativen Zusammenhang der Geschichte untergeordnet. Die Geschichte, also das *Erzählte*, ist Ausgangspunkt und Inhalt eines Werkes, gleichgültig in welchem Medium es realisiert/*erzählt* wird. Während seiner Entstehung aber verändert sich die Erzählung durch äußere, visuelle Gegebenheiten, durch Ansprüche, die das Medium oder das Material (oder die Orthographie) an die Vorgehensweise stellen, wie beispielsweise im Falle der bereits beschriebenen Worddurchstreichungen.

Einzelne Fragmente oder Bilder entnimmt Emin ihren Erzählungen und erprobt deren Bedeutung in unterschiedlichen Medien. Nicht erst bei dem Blick auf die ganz neuen Arbeiten fällt auf, dass Tracey Emin seit Jahren um die immer selben Themen kreist und darüber hinaus auch bestimmte Elemente zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Arbeiten und Medien verwendet. Sie erzählt niemals die vollkommen gleiche Geschichte, aber einzelne Bestandteile finden immer wieder Eingang in ihre Arbeiten, so zum Beispiel bei den wesentlichen Parametern *Thema* (Sexualität, Einsamkeit), *Handelnde* (Tracey Emin), *Handlung* (Vergewaltigung, Abtreibung), *Ort* (Margate). Diese Wiederholungen betreffen auch bestimmte Bilder, beispielsweise die Selbstporträts mit gespreizten Beinen⁴⁰⁹ und einzelne Wörter und Eigennamen

408 Vgl. hierzu Tracey Emins Ausführungen in einem ‚interaktiven‘ Interview, zu sehen im Internet und in dem Tracey Emin vorbehaltenen Ausstellungsraum der Tate Gallery, London: “I nearly always, always have the title first because I know the subject that I'm dealing with (...) I'm really lucky I can work in any medium, from neon to drawings to film and photography, books. (...) it's all art to me, whatever I feel like making. But certain things lend themselves to certain mediums. I definitely always have the title first.” Tracey Emin, in: URL: <http://www.tate.org.uk/btseries/traceyemin/bb/interview/>.

409 u.a.: *Thinking about you all the time*, (1996, Monotypie, 58 x 81 cm), *Oh oh oh oh oh oh Yea Canada* (1997, Monotypie, 58 x 81 cm) *Self Portrait Feeling Beautiful*, (2000, Monotypie, 29,5 x 41,75 cm), *Self Portrait Sitting in High Shoes* (2000, Monotypie, 29,5 x

– *Mad Tracey, Margate* –, Satzteile oder Ausdrücke – *How it feels, International Woman* –, ganze Sätze und Zustandsbeschreibungen – *Fuck off back to your weak world you're coming from, Don't just leave me here, I am wet with fear, Something's wrong, You know how much I love you*⁴¹⁰, *People like you need to fuck people like me*.

Bevor das Prinzip der Wiederholung in seiner Wirkung für die Narrativität in Tracey Emins Werk näher beleuchtet wird, stellt sich zunächst die Frage, welche Veränderung narrative oder narrationsindizierende Fragmente erfahren, wenn sie in ein anderes Medium übertragen werden.

Nachvollzogen werden kann dies anhand von zwei Beispielen aus *Mad Tracey From Margate, Everyone's Been There*: Die Feststellung „You just going to leave me hear“ befindet sich, wie bereits gezeigt, im unteren Drittel der Decke, zwischen anderen Texteinheiten, die in keinem kausalen Zusammenhang damit stehen, so dass sich aus ihnen keine eindeutig narrative Aussage ergibt. Das Thema des Verlassenwerdens, in fast wörtlicher Wiederholung, begegnet in verschiedenen anderen Arbeiten Emins wieder: in der Monotypie *Don't just leave me here* (1997, Abb.25), der Installation *The Last Thing I Said To You Is Don't Leave Me Here* (1999, Abb.26) den Fotografien *The Last Thing I said to you is don't just leave me here I, II* (2000, Abb.27) und in der bestickten Monotypie auf Kattun *I didn't do anything wrong* (1998, Abb.28) worin der die Abbildung einer masturbierenden Frau begleitende Text u.a. lautet: „Hey don't leave me.“⁴¹¹

In allen Werken erscheint das Verlassenwerden im Zusammenhang mit einer sexuell konnotierten Situation. Am wenigsten ausgeprägt ist dies wohl im Falle

41,75 cm), *Thinking of you* (2005, Gouache, Wasserfarbe und Bleistift auf Leinwand, 20 x 20cm), *A sleep alone with legs open* (2005, Gouache, Wasserfarbe und Bleistift auf Leinwand, 30 x 21cm), *Thinking of you* (2005, Stickerei auf Stoff, 88 x 120 cm).

410 z.B. *Mad Tracey in Margate, Everyone's Been There, Garden of Horror* (1998, Decke mit Applikationen und Stickerei, 264 x 195,6 cm) *Psyco Slut* (1999, Decke mit Applikationen und Stickerei, 244 x 193 cm).

411 *Don't just leave me here*, (1997, Monotypie, Abb.25), *The Last Thing I Said To You Is Don't Leave Me Here* (1999, Installation, verschiedene Materialien, Strandhütte Abb.26), *The Last Thing I said to you is don't just leave me here I* (2000, Epsom-Print, Abb.27) und in *I didn't do anything wrong* (1998, Monotypie auf Kattun mit Stickerei, Abb.28).

Mad Tracey From Margate, Everyone's Been There. Emin setzt die verschiedenen Versionen des Satzes formal ganz unterschiedlich ein: In *Don't Just Leave Me Here* findet die Formulierung nur als Titel Eingang in die Monotypie, die ansonsten ohne Sprache auskommt. (Abb.25) Zu sehen ist eine weibliche nackte Figur, kniend oder hockend, bedrängt von einer undefinierten Form, die in sie überzugehen scheint, und aus der sich Flüssigkeit ergießt. Erst der Titel verwandelt das schwer lesbare Bild in eine Situation, indiziert ein Ereignis und adressiert das Bild an jemanden (der jedoch unbekannt bleibt).

Ähnlich verhält es sich bei der Installation von 1999 und den Fotografien von 2000, die alle den Titel *The Last Thing I said to you is don't just leave me here* tragen. (Beispiel Abb.27) Die Installation besteht aus der Strandhütte, die Emin Anfang der neunziger Jahre gekauft hat und die nach eigenen Aussagen zum damaligen Zeitpunkt ihr einziger Besitz war. (Abb.26) Während in den Schilderungen der Künstlerin über die Hütte diese als anheimelnder Rückzugsort erscheint, wird sie in der Installation durch die Titelgebung zum Ort der Einsamkeit. Die Fotografien unterstützen diese Wirkung. Darauf ist die Künstlerin zu sehen, nackt auf dem Boden kniend bzw. in einer Ecke sitzend. Diese Visualisierung von Einsamkeit und Schmerz wird durch den Titel bestätigt und verstärkt. Auf der sprachlichen Ebene ist der Titel dieser Arbeiten dominant narrativ, da seine Form episch ist und eine Handlung aufweist. Der Satz, der nur wörtliche Rede und das einleitende *verbum dicendi* wiedergibt, erreicht seine Wirkung durch die Spezifizierung „the last thing“. Hierin verbirgt sich der Fortlauf der Handlung: Nach der Bitte, sie nicht zu verlassen, ist der Ansprechpartner der Ich-Erzählerin offensichtlich gegangen und hat sie zurückgelassen. Daraus entfaltet sich die Tragik der Situation. Was die Fotografien zeigen, ist somit die Situation nach der im Titel geschilderten Begebenheit. Titel und Bild bezeichnen nicht denselben Punkt innerhalb der Erzählung, sondern markieren zwei Punkte auf dem Erzählstrang, zwischen denen sich eine Leerstelle befindet – der eigentliche Vorgang des Verlassens wird ausgespart –, die der Leser dank der deutlichen Narrationsindizierung mit

relativ geringem Aufwand narrativierend füllen kann. Das Narrem der *äußeren Handlung* erscheint im Titel, ebenso wie eine handelnde Figur. Das Bild unterstützt das Narrem des *handelnden Wesens*, allerdings agiert die gezeigte Person nur passiv, während die aktiv handelnde Person, der Mensch, der offensichtlich einmal da war und inzwischen gegangen ist, nur in seiner Abwesenheit vorhanden ist.

Eine noch engere Verklammerung von Bild und Text weist die Monotypie auf Kattun mit Stickerei *I didn't do anything wrong* von 1998 (Abb.28) auf. Die masturbierende Frau, die nicht zuletzt wegen der Fotografien und Filme, in denen Tracey Emin selbst die Hauptrolle übernimmt, mit der Künstlerin identifiziert wird, ist umgeben von Textstücken: „I didn't do anything wrong“ und „Hey don't leave me“. Die Narrativität ist hier deutlich geringer als bei den zuvor beschriebenen Arbeiten. Weniger stellt sich hier der Eindruck einer Handlung oder eines Ereignisses ein als vielmehr eine Stimmung mit Gefühlen wie Einsamkeit und Hilflosigkeit dank des Nebeneinanders von Bild und Text. Dabei wird deutlich, dass in diesem Fall der Text, der die Funktion von Sprechblasen im Cartoon übernimmt, eher als das Bild dazu verleitet, das narrative Schema zur Betrachtung anzuwenden.

Die „Don't leave me“-Variationen erscheinen also als Titel für eine Monotypie, eine Installation, Fotografien, als wörtliche Rede im Bild und als Bestandteil des Textteppichs auf einem *blanket*. Die narrative Funktion verändert sich jedes Mal, je nachdem, in welchem Verhältnis der Text zum Werk und in welchem Medium das Werk realisiert ist. Und wiederum besitzt das rezipientenseitige Vorwissen Relevanz, da vor allem die Kenntnis der Fotografien und Filme es nahe legt, die Künstlerin mit den gezeichneten Frauen auf den Monotypien zu identifizieren. Und wer den Text *Exploration of the Soul* (1994, Tate Gallery) kennt, der als Folie fungiert, vor der alle Arbeiten Emins gesehen werden können, wird die auf den genannten Werken erzählten Situationen mit Emins Schilderungen von Vergewaltigungen in ihrer frühen Jugend in Verbindung

bringen. Auch in dem Film *Why I never became a dancer* (1995, Abb.29) findet diese Thematik Eingang:

*“I remember the first time someone
Asked me to grab their balls
I remember the power it gave me
But it wasn’t always like that
Sometimes they’d just cum
And leave me there – where I was
Half naked
But there were no morals, rules
Or judgements
(...)“*⁴¹²

Damit beginnt die Geschichte um Emins Verlassensängste in ihrem Werk (auf der Ebene der *erzählten Zeit*). Ein vorläufiger Schlusspunkt ist 2005 festzulegen: Noch einmal taucht das Thema Verlassenwerden in ihrem Werk auf: Auf der Decke *Super Drunk Bitch* (2005, Abb.30), deren zentrales Thema die Alkoholabhängigkeit ist, drückt sich mit der Erkenntnis der Ausweglosigkeit – „Again and again“ – der Entschluss zur Aufgabe aus – „I give up“ – und schließlich zum Rückzug: „Leave me alone“.⁴¹³

Ein anderer ‚Refrain‘ ist der Slogan „People like you need to fuck people like me“, nachzuweisen u.a. in der Decke *Mad Tracey from Margate, Everyone’s Been There* (1997), der Neon-Arbeit *People like you need to fuck people like me* (2002), dem Faksimile-Druck *This is another Place* der Modern Art Oxford (2003) und der neueren Decke *It always hurts* (2005, Abb.31).⁴¹⁴ Für sich genommen hat der in den genannten Werken verwendete Satz keinen narrativen Charakter, sondern vielmehr den einer Feststellung. Bei der Betrachtung seiner Realisierung als ausgeschnittener Slogan im Mittelpunkt der neuen Decke *It always hurts*, als Neon-Schriftzug, als handschriftliche Notiz in

412 Tracey Emin; *Why I never became a dancer*, 1994 (Vgl. Protokoll und Transkript im Anhang 5.5).

413 Auch dies ist ohne Zweifel eine erst durch die intertextuelle Lektüre indizierte und im Inferenzprozess narrativierte Geschichte.

414 *People Like You Need to Fuck People Like Me*, (2002, blaue Neonröhren, 114.3 x 182.9 x 6.4 cm, Auflage 3), *This is Another Place* (2003, Faksimile), *It always hurts* (2005, Decke, 286 x 222 cm).

einem Buch und als Begleittext zu einem schwer lesbaren Bild in Mad Tracey from Margate, Everyone's Been There fällt gleich auf, dass sich sowohl die Bedeutung als auch die narrative Funktion dieses Satzes jeweils ändert. In letzterem Fall wirkt die sprachliche Einheit im Zusammenhang mit dem Bild und den sie umgebenden Syntagmen und ergibt ein Gefühlsbild von Abhängigkeit, Hörigkeit und dem Widerstreit von Emotionen und Rationalität. "People (sic!) like you need to fuck people like me" wird hier zum fatalistischen Ausdruck der Anerkennung einer zwingenden Bindung zwischen Menschen. Ausgeführt als eine Wandarbeit aus Neonröhren im Jahr 2002 erscheint der Ausspruch, ohne in einen Kontext eingebunden zu sein. Obwohl wie bei allen Neon-Arbeiten Emins auch hier ihre persönliche Handschrift deutlich zu erkennen ist – was dem Medium der industriell gefertigten Neonröhre eigentlich nicht gemäß ist –, erhält "People like you need to fuck people like me" den Charakter eines Slogans oder gar einer allgemeingültigen Aussage. Wichtig hierbei ist festzustellen, dass sich der Ansprechpartner des Textes im Gegensatz zu Mad Tracey verändert zu haben scheint; Neonschilder transportieren üblicherweise nicht-narrative Botschaften für passierende Menschen. Daraus ergibt sich die Konsequenz, dass der Betrachter sich direkt von der Künstlerin angesprochen fühlt, wie er sich auch von einer werbenden Firma durch einen Slogan („Kaufen Sie!“) direkt angesprochen fühlen würde, mit dieser Aussage apodiktischen Charakters "People like you need to fuck people like me".⁴¹⁵

Verglichen mit der Verwendung auf dem *blanket* erfährt der Satz hier noch eine weitere Bedeutungsverschiebung: Die auf der Decke als Ausdruck der Unausweichlichkeit zu verstehende Feststellung erscheint hier im grellen

415 Vgl. hierzu auch Antje von Graevenitz: „Negationen, Befehle und apodiktische Aussprüche gehören seit den sechziger Jahren zu den Arten der ‚sprechenden Bilder‘. Außerdem gibt es Formen der ‚narrative art‘ oder auch ‚story art‘, in denen in Kurzform private Gedanken oder kleine Geschehnisse mit oder ohne Pointen erzählt werden (...). Doch Story Art schickt den Betrachter, bzw. Leser, zumeist in die dunklen Räume der Unlogik und in die Labyrinth der Zusammenhanglosigkeit.“ (Graevenitz, Antje von: Die Moral von ‚Truisms, Abstracts and Soundbites‘, in: Die Sprache der Kunst, Kat. Kunsthalle Wien, hrsg. von Toni Stooss und Eleonora Louis, Wien 1993, S.219-238, hier S.221)

Schein der Neonröhren. *People like you need to fuck people like me* (2002) bewegt sich zwischen befremdlicher Liebeserklärung und unkonventioneller Bordell-Reklame, weithin sichtbar, auch im Dunkeln leuchtend.

In *This is another Place* (2003) begegnet das gleiche Symbol wieder, auf ein Blatt Papier geworfen, wie eine lapidare Notiz; vermutlich handelt es sich um eine Skizze für die Neon-Arbeit. Schließlich erprobt Tracey Emin den Satz erneut 2005 in *It always hurts* (Abb.31), wieder gelöst aus seinem Rahmen, weiß auf weiß aufgenäht auf eine Decke, die erneut um die Schmerzhaftigkeit der Liebe kreist. Wie in *Super Drunk Bitch* (2005, Abb.30) jedoch nimmt die Künstlerin die Position der nicht mehr jungen Frau ein, die resigniert erkennt: “Can't enjoy love” und “Be with whoever/it always hurts”. In diesem Kontext erhält der Satz “People like you need to fuck people like me” die Bedeutung zurück, die er in *Mad Tracey* transportierte: die fatalistische Gewissheit, an bestimmte Menschen oder an eine bestimmte Sorte von Menschen gebunden zu sein, und die Gewissheit, dass sich auch in Zukunft alles wiederholen wird, werden sachlich festgehalten im Zentrum der Decke in großen Blockbuchstaben.

An diesen Beispielen zeigt sich, dass auch das Medium als Auslöser – Stimulus – für das Anwenden des narrativen Schemas von Bedeutung ist; allein die Existenz eines Prosatextes oder eines Filmes lässt den Betrachter eine Geschichte erwarten, während bei einem Neonschild oder einem Wandteppich erst durch andere Stimuli – durch bestimmte Narreme – eine Geschichte indiziert werden muss. Für die narrative Betrachtung eines Werkes sind also die mit dem Medium verbundenen narrativen Erfahrungen entscheidend.

Wiederholungen

Angesichts der vielen Wiederholungen und Selbstzitate in Emins Werk stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Wiederholungen einzelner, zum Teil

narrativer Elemente für den erzählerischen Gesamtzusammenhang.⁴¹⁶ Was bewirkt das ständige Wiederholen, das ständige Wiederlesen bestimmter Einheiten beim Betrachter?

Verschiedene Möglichkeiten sind denkbar und vermutlich auch zutreffend, wobei wohl differenziert werden muss zwischen der Wiederholung von Ereignissen, Motiven und sprachlichen Ausdrücken. Es ist anzunehmen, dass die Auswirkungen verschieden sind, abhängig davon, auf welcher narrativen Ebene welche Art von Narrem wiederholt wird.

Die wiederholte Lektüre derselben *Ereignisse* kann dazu führen, dass die Distanz zwischen Betrachter und Erzählerin verringert wird. Von Mal zu Mal ist dem Betrachter vertrauter, was er liest. Es ist wie bei alten Freunden oder Familienangehörigen, deren Lebensgeschichte bekannt ist und deren einzelne Kapitel und Episoden in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder erzählt werden.

Ähnlich verhält es sich bei den Bildern, die zudem dafür sorgen, dass alle Erzählungen an dieselbe Erzählerin geknüpft werden, deren Person damit auch visuell niemals in den Hintergrund tritt. Das Motiv bleibt dasselbe, wie beispielsweise im Falle des Selbstporträts mit gespreizten Beinen (Abb.32)⁴¹⁷, jedoch durchläuft es leichte Veränderungen, die ebenso dem erneuten Anfertigen wie dem Älterwerden der gezeigten Person zuzuschreiben sind – womit die Bilder sowohl von der künstlerischen Entwicklung als auch von der persönlichen Entwicklung der Künstlerin 'erzählen'.

Die Wiederholung von einzelnen Satzteilen und sprachlichen Ausdrücken hat eine andere Wirkung. Der Wiedererkennungseffekt befriedigt auch hier und unterstützt eine intertextuelle Rezeption des jeweiligen Werkes. Jedoch verändert sich im Gegensatz zum Bild durch Wiederholung einer sprachlichen Einheit nicht die Aussage, eine Veränderung wird in den Worten nicht sichtbar.

416 Es sei daran erinnert, dass die *Wiederholung* in Wolfs Erzählmodell als Aspekt der formalen Einheitsbildung ein syntaktisches Narrem darstellt.

417 Diese könnten im übrigen als Referenz an Jean-Desiré-Gustave Courbets Gemälde *L'Origine du Monde* (1866, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, Musée d'Orsay) gedeutet werden.

Dies kann nur mit visuellen Mitteln erfolgen. So bleibt der sprachliche Ausdruck als solcher immer gleich und ändert sich – gegebenenfalls – nur durch den unterschiedlichen Kontext.⁴¹⁸ Rascher als bei visuellen Zeichen wirkt die wiederholte Lektüre sprachlicher Zeichen ermüdend (das wiederholte Betrachten eines Bildes ist deutlich populärer als die wiederholte Lektüre ein und desselben Textes.) So stellt sich auch bei manchem Emin-Betrachter Erschöpfung oder Ungeduld ein.

Wiederholung ist demnach nicht gleich Wiederholung und kann deshalb als solche auch nicht stets dieselbe Wirkung auf den narrativen Zusammenhang haben.

Das Thema der *Wiederholung* in der Rhetorik, der bildenden Kunst und der Literatur ist nicht neu. Der vor allem philosophisch und literaturwissenschaftlich geprägte Diskurs ist kaum überschaubar und reicht – mit der damit eng verbundenen *Differenz*-Frage – etwa von Sören Kierkegaard⁴¹⁹ über Sigmund Freud⁴²⁰, Gertrude Stein⁴²¹ und Martin Heidegger⁴²² bis zu Jacques Derrida⁴²³ und Gilles Deleuze⁴²⁴, um nur eine Auswahl zu nennen.⁴²⁵ Fast wirkt es, als sei die *Wiederholung* ein unumgängliches Thema, in der Kunst wie im Leben. Ohne auf die einzelnen

418 Henning Brinkmann schreibt in seinem Aufsatz „Wiederholung als Gestaltung in Sprache und als Wiederverwendung von Sprache“ (1983): „Von besonderer Bedeutung ist, dass sprachliche Zeichen unabhängig von einer bestimmten konkreten Situation sind, anders als viele Zeichen nichtsprachlicher Art. Sie sind zwar 'situationsfähig', d.h. sie können auf konkrete Situationen bezogen werden (...); sie sind aber nicht situationsgebunden. Diese Verfügbarkeit verdanken sprachliche Zeichen ihrer Eigenschaft, im Prinzip beliebig oft wiederholbar zu sein.“ (Brinkmann, Henning: *Wiederholung als Gestaltung in Sprache und als Wiederverwendung von Sprache*, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre*, 33. Jahrgang 1983, S.71-93, hier S.71.)

419 Kierkegaard, Sören: *Die Wiederholung*, hrsg. von Hans Rochol, Hamburg 2000 (erstmalig erschienen 1842).

420 Freud, Sigmund: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, Gesamtwerk Bd. 10 (Werke aus den Jahren 1913-1917), Frankfurt am Main 1988 (erstmalig erschienen 1957), S. 125ff.

421 Stein, Gertrude: *Erzählen. Vier Vorträge*, Frankfurt a.M. 1990; dies: *How Writing is Written*, hrsg. von R. Bartlett Haas, Santa Barbara 1977.

422 Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 1993 (erstmalig erschienen 1927).

423 Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 2003 (erstmalig erschienen 1972).

424 Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München 1992 (erstmalig erschienen 1968).

425 Aus noch näher zu erläuternden Gründen scheinen für die Betrachtung von Tracey Emins Kunst besonders die Überlegungen von Gertrude Stein und Sigmund Freud von Interesse.

Ansätze und Theorien der Vorgenannten an dieser Stelle eingehen zu können, müssen die wesentlich erscheinenden Aspekte der *Wiederholung* zumindest benannt werden. Wie bereits angedeutet, wohnt der Wiederholung Ambivalenz inne: Einerseits ermüdet und verärgert die stete Wiederkehr des Immergleichen. Das betrifft alltägliche Verrichtungen genauso wie künstlerische Ausdrucksweisen. „Jede Erfahrung beruht andererseits auf Wiederholungen, wird von diesen 'erzeugt'.“⁴²⁶

Mit dieser Feststellung verweist Bänziger auf Sören Kierkegaard, der die Wiederholung als neue Kategorie einführt und in „Die Wiederholung“ seinen Protagonisten Constantin Constantius erproben lässt, „ob eine Wiederholung möglich sei und welche Bedeutung diese habe“.⁴²⁷ Den Zweifel an der bloßen Existenz von Wiederholung hegen neben Kierkegaard auch Gertrude Stein⁴²⁸ und Gilles Deleuze,⁴²⁹ während Sigmund Freud Wiederholung im Hinblick auf ihre Nutzbarkeit zur Heilung seelisch Kranker untersucht und zu der Erkenntnis kommt, „dass Agieren und Wiederholen das Erinnern ersetzen können als auch selbst eine bestimmte Form des Erinnerns darstellen (...)“.⁴³⁰

„Wiederholen, Erinnern, Durcharbeiten – in dieser Wortfolge kann die neue Technik (...) umschrieben werden. Die Gefahren der Wiederholung müssen in Grenzen gehalten werden, sind aber in Kauf zu nehmen, um durch Einsicht in die Vergangenheit deren Macht über die Gegenwart zu beenden. Eine realistische, objektive und nicht suggestive Rekonstruktion der Vergangenheit wird möglich, wenn es gelingt, die Wiederholung in Erinnerung zu verwandeln: so Freuds Verständnis der neuen Technik.“⁴³¹

426 Bänziger, Hans: *Augenblick und Wiederholung. Literarische Aspekte eines Zeitproblems*, Würzburg 1998, S.13-80, hier S.19.

427 Kierkegaard, Sören: *Die Wiederholung*, a.a.O., S.7. Vgl. hierzu: Strowick, Elisabeth: *Passagen der Wiederholung. Kierkegaard – Lacan – Freud*, Weimar 1999, S.7.

428 „The question of repetition is very important. It is important because there is no such thing as repetition.“ (Stein, Gertrude: *How Writing is Written*, hrsg. von R. Bartlett Haas, Santa Barbara 1977, S.158).

429 „Die Gewohnheit entlockt der Wiederholung etwas Neues: die Differenz (...)“, Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S.99.

430 Sigmund Freud, zitiert nach: Fischer, Gottfried und R. Bering, S.v. Hinckeldey, R. Barwinski-Fäh: *Wiederholen, Erinnern und Umarbeiten*, in: *Erinnern*, hrsg. von Wolfram Mauser und J. Pfeiffer, Würzburg 2004 (Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Band 23), S.31-41, hier S.31.

431 Ebd., S.31f.

Diese neue Technik löst Freuds Versuche ab, durch Hypnose verschüttete Erinnerungen wieder aufzudecken. Es ist auffällig, dass wesentliche Begriffe Freuds in Zusammenhang mit Tracey Emin's Werk zu bringen sind: Therapeutische Rekonstruktion der Vergangenheit, Wiederholung des Verdrängten als gegenwärtiges Ereignis und Wiederholungszwang. Symptomatisch hierfür ist der Ausschnitt aus einem Interview Emin's mit Neal Brown:

„NB: 'Manche Leute könnten meinen, dass du in der Vergangenheit lebst, so ereignisreich sie auch sein mag. Ist die Vergangenheit, auch wenn sie schmerzlich war, für dich ein Ort, der sicherer ist als die Gegenwart?'

TE: 'Ja, natürlich.'⁴³²

Wiederholen der Vergangenheit kann demnach als Therapie aufgefasst werden.⁴³³ Dies betrifft nur die Wiederholung von Themen und Motiven, die die Wiederholung der sie schildernden Zeichen mit sich bringen können, jedoch nicht voraussetzen, denn wie bereits festgestellt wurde, bestimmt der Inhalt einer Geschichte nicht notwendigerweise ihre Form und somit ihre Zeichen. Emin thematisiert diesen Wiederholungszwang – bezogen auf ihre Handlungen und Erfahrungen – nicht nur in ihrem Monoprint *Inspired* (1998)⁴³⁴, sondern auch in ihrer neueren Arbeit *Super Drunk Bitch* (2005, Abb.30), in der sie zwischen die Schilderungen ihrer alkoholischen Exzesse die Worte setzt “Again and again” und “Every fucking time”, womit sie die Wiederkehr der Ereignisse auf fast fatalistische Weise betont. Die längeren

432 Brown, Neal: Ich brauche die Kunst, wie ich Gott brauche. Interview mit Tracey Emin, in: Art from the UK, Kat. Sammlung Goetz, hrsg. von Ingvild Goetz und Christiane Meyer-Stoll, München 1997, S. 55-62, hier S.60.

433 Im übrigen erkennt man hierin Kierkegaards vielzitierte Bestimmung der Wiederholung wieder: „Wiederholung und Erinnerung sind die gleiche Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung, denn wessen man sich erinnert, das ist gewesen, wird rücklings wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung sich der Sache vorlings erinnert.“ (Kierkegaard, Sören: Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843, Düsseldorf 1955 (Gesammelte Werke, Bd. 5/6), S.1-97, S.3 ff., auch veröffentlicht in: URL: <http://www.xcult.ch/ateliers/ramshow/issue20/strunk/text2.html>).

434 Tracey Emin, *Inspired* (1998, Monotypie, 23 x 81cm). Text: „IM THINKING – THINKING THE SAME – THE SAME WAY AS A DEMENTED CHILD – I REPEAT MYSELF TOO MUCH.“

erzählerischen Einheiten verlieren so ihre Einmaligkeit und werden als Elemente eines “Verhaltensmusters” gekennzeichnet.⁴³⁵

Gertrude Stein hat in ihren Aufsätzen und Vorlesungen grundlegende Betrachtungen zur *Wiederholung* als poetisches und erzählerisches Mittel angestellt, die sich auf erstaunliche Weise mit den Vorgehensweisen Emins verbinden lassen. Emin legt selbst die Spur zu Gertrude Stein mit einer Monotypie von 2000, die einen kopflosen Frauenkörper mit gespreizten Beinen zeigt, *A Cunt is a Rose is a Cunt* betitelt (58 x 81,5 cm, Abb.33). Einen weiteren Verweis auf Gertrude Steins berühmtes Satzgebilde “Rose is a rose is a rose” findet sich auf der 2005 entstandenen Decke *It always hurts* (Abb.31) unten aufgenäht: “A holes a holes a holes a holes a hole”.⁴³⁶

Nicht nur diese konkreten Spuren, sondern auch die festgestellte Verwendung von Wiederholungen verweisen auf Gertrude Stein, die innerhalb des (literaturwissenschaftlichen) Diskurses um die *Wiederholung* einen prominenten Platz einnimmt. Während sich die meisten Philosophen und Theoretiker mit dem Wiederholen von Ereignissen und Erfahrungen beschäftigen, erprobt Gertrude Stein die sprachliche, wörtliche Wiederholung, davon ausgehend, dass „zwar alle Geschichten in immer der gleichen Weise erzählt werden – und insofern

435 Damit funktioniert beispielsweise “Again and again” ähnlich wie das Wiederholungszeichen in der Musik.

436 Emin wandelt in beiden Fällen den ursprünglichen Satz ab, indem sie im ersten Fall das Wort „cunt” (engl. vulg.: Vagina) zweimal für „Rose” einsetzt und somit eine Gleichung zwischen der Blume und dem weiblichen Geschlechtsteil aufstellt, während sie im zweiten Fall „Rose” durch „Hole”, Loch, ersetzt, das im Zusammenhang ihres Werkes ebenfalls in seiner vulgären Bedeutung gelesen werden kann. Emin fasst damit die Steinsche Formel so auf, wie sie üblicherweise rezipiert wird: Die „Rose” zielt nur auf „Rose” und nichts anderes ab, als Verweis auf die “Abwesenheit des Signifikates und die unendliche autoreferentielle Verschiebung des Signifikanten”, wie Dagmar Buchwald in „Jenseits von Aktion und Passion. Die späten modularen Romane der Gertrude Stein” (München 1995) schreibt. (S.17) Buchwald lehnt diese Leseweise ab und meint, dass derjenige, der die emblematische Formel wie beschrieben, „liest, „übersieht, dass diese Zeile jedesmal, wenn sie erscheint, in einem Kontext steht, innerhalb dessen sie operiert. Selbst als Stein sie isolierte, zum Kreis schloß und als Signet (...) verwendete, war dies keine Leerlaufgeste, sondern der Entwurf eines ikonischen Zeichens, dessen Bedeutung natürlich nicht eindeutig festzumachen, das aber deshalb nicht **ohne** poetische und metatextuelle Bedeutung ist. Alle rein sprachkritischen Ansätze verfehlen diesen Punkt.” (Buchwald, S.17) Die *Wiederholung* der Referenz an Gertrude Stein und die Doppeldeutigkeit von 'hole' laden dazu ein, an anderer Stelle diesen Aspekt in Emins Werk genauer zu untersuchen.

Wiederholungen sind –, dass aber in den immer gleichen Erzählungen doch Differenzen enthalten sind.“⁴³⁷ Weiter schreibt Eckhard Lobsien:

„Zum einen bewahren die Wörter ihre 'Exaktheit' dadurch, dass sie nicht durch angelagerte Assoziationen semantisch vereindeutigt werden: Wörter, Sätze, Absätze präsentieren sich in den Wiederholungen in ihrer Allgemeinheit und in den Differenzen als Potentiale singulärer Sprecherintentionen. Sie stehen gleichsam auf der Kippe zwischen lexikalischer (...) Neutralität und pragmatisch-partiellem Gebrauch: deshalb wirken sie unmittelbar. Zum anderen kommt in dieser Präsenz des Wörtlichen ein typisches Erkenntnisinteresse der Moderne zur Erscheinung. Nicht aktuelle Ereignisse, sondern generelle Zustände, Sachverhalte, Existenzen – so G. Stein – interessieren im 20. Jahrhundert. Die unvorentschiedene Sprache, die nichts benennt, sondern sich ihr Bedeutungspotential ungeschmälert bewahrt, ist das Mittel, mit dem es gelingt, die Individualität und Faktizität der Wirklichkeit in ein allgemeines Muster umzuschreiben. Was einen individuellen Menschen ausmacht, das bekundet sich in wiederholten Gesten, Verhaltensweisen, Äußerungen, in der Beseitigung des individuellen Moments durch Wiederholung (...)“⁴³⁸

In dieser von Eckhart Lobsien beschriebenen Auffassung Steins findet sich manches, was sich problemlos auf Emins Werk beziehen lässt, auch wenn Steins literarisches Vorgehen ein anderes ist, oftmals monoton wirkt und nicht selten Verdruss beim Leser hervorruft.⁴³⁹ Die Wiederholungen in Emins Werk erfolgen in sehr viel größeren Abständen in unterschiedlichen Werken und sind meist nur innerhalb einer intertextuellen Leseweise als solche zu identifizieren. Nur der Kenner bemerkt diese Wiederholungen, nur für ihn sind sie kenntlich und somit existent. Die Wiederholungen bestimmter Ausdrücke und Sätze erfolgen weder seriell noch monoton. Vielmehr prägen sie sich bei dem Wiederlesen besser ein, bis sie schließlich zu so etwas wie einem 'geflügelten Wort' werden.

437 Lobsien, Eckhard: Gertrude Steins Poetik der Wiederholung, in: Hilmes, Carola und Dietrich Mathy (Hrsg.): Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung, Opladen/Wiesbaden 1998, S.121-135, hier S.121.

438 Ebd., S.122.

439 Zur Wiederholung bei Gertrude Stein: Lobsien, E., a.a.O., sowie: Storr, Annette: Die Wiederholung, Gertrude Stein und das Theater. Lektüren der Zeit als bedeutender Form, München 2003, und: Buchwald, Dagmar: Jenseits von Aktion und Passion. Die späten modularen Romane der Gertrude Stein, München 1995. Außerdem: Stein, Gertrude, Erzählen. Vier Vorträge, Frankfurt a.M. 1990.

Emins 'Beharren', wie Stein es für das Schreiben verlangt, unterstreicht den Wahrheitsanspruch, den ihre Erzählungen erheben. Darin ist auch das Bestreben zu erkennen, Ereignissen und Gefühlszuständen eine besondere Relevanz zuzuschreiben, sie im kollektiven Gedächtnis zu verankern und durch Wiederholen, also eigentlich durch *Zitieren* eigener Texte, festzuschreiben.⁴⁴⁰ Allerdings nutzen sich bestimmte Bilder und Ausdrücke ab, werden durch ihren häufigen Gebrauch geschwächt und laufen Gefahr, nur noch als Floskel gelesen zu werden. Andere gerinnen zum Refrain und begleiten den Betrachter noch lange nach Lektüre der betreffenden Arbeit. In all diesen Fällen wird der narrative Gehalt der jeweiligen sprachlichen Einheit gemindert bzw. entfaltet sich vielmehr auf einer Meta-Ebene, auf der die Häufigkeit der erzählten Geschehnisse angegeben und die Stimmung für die gesamte Erzählung beeinflusst wird.

Die verschiedenen Wirkungen der Wiederholungen in Tracey Emins Werk konnten hier nur angedeutet werden, aber es ist offensichtlich, dass das Thema der Wiederholung bei Tracey Emin und überhaupt in der zeitgenössischen bildenden Kunst, abgesehen von dem bereits vielbeachteten Aspekt der Serialität, noch einer genaueren Untersuchung bedarf.

440 Henning Brinkmann weist auf die aus der sprachlichen Wiederholung resultierende Kontinuität hin: „Was einmal gesagt war (...), kann auch in neuen Situationen wirksam werden, weil der Zeichencharakter der Sprache es ermöglicht; sprachliche Zeichen sind wiederholungsfähig und auch für neue Situationen verfügbar. Wenn sie wiederverwendet werden, muss eine Übereinstimmung gegeben sein; die neue Situation, in der es zur Wiederverwendung kommt, muss mit der ursprünglichen Situation gemeinsame Züge haben. Diese Übereinstimmung erlaubt es, was in einer früheren Situation zur Sprache gekommen ist, in eine neue Situation und damit in einen neuen Zusammenhang zu bringen. Dadurch wird eine Kontinuität hergestellt, die für das Zusammenleben der Menschen von höchster Bedeutung ist. Diese Kontinuität kann vom Leben her gegeben sein, das dann an entsprechender Stelle nach Wiederverwendung gewohnter sprachlicher Prägungen ruft; es kann aber auch umgekehrt sein, nämlich so, dass Wiederverwendung von Sprache eine Gemeinsamkeit schafft.“ (Brinkmann, Henning: *Wiederholung als Gestaltung in Sprache und als Wiederverwendung von Sprache*, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre*, 33. Jahrgang 1983, S.71-93, hier S.84)

1.4 Fazit

Ausgehend von Wolfs intermedialem Erzählmodell können jetzt anhand seiner Hauptelemente und Ebenen der Grad und die Form der Narrativität in *Mad Tracey From Margate, Everyone's Been There* bestimmt werden. Dabei ist zwischen der Makroebene und den Mikroebenen zu unterscheiden, denn, wie zu zeigen war, besteht das Werk aus vielen unterschiedlichen Geschichten sowie aus Einheiten, deren Modi keinesfalls als narrativ zu bezeichnen sind.

Ein weiterer wichtiger Faktor bei der Betrachtung von *Mad Tracey From Margate, Everyone's Been There* ist die Bedeutung der Nah- bzw. Fernsicht; die dominant narrativen Einheiten werden durch Nahsicht erst sichtbar. Aus einer größeren Entfernung betrachtet kann die textbasierte *polynarrative Collage* nur als Zusammenstellung von Wörtern und Syntagmen wahrgenommen werden; seine Narrativität ist aus dieser Perspektive schwach ausgeprägt. Je näher der Betrachter an die Decke herantritt, desto mehr *Stimuli* erhält er, um sie narrativ lesen zu können. Der Grad der Narrativität hängt also wesentlich von der Perspektive des Rezipienten ab. Der Standpunkt des Betrachters wird in bisherigen narratologischen Untersuchungen wenig berücksichtigt. Das hat seinen Grund zweifellos in der Tatsache, dass dieser Aspekt ausschließlich in bildenden Kunstwerken von Bedeutung ist, in denen die visuelle Gestaltung Auswirkungen auf das narrative Verständnis hat.⁴⁴¹

Mit Blick auf die narrativen Texte in *Mad Tracey From Margate, Everyone's Been There* ist festzustellen, dass die *inhaltlichen Narreme*, also *Zeit*, *Raum*, *Handlungsträger* und *Handlung*, eher konventionell behandelt werden. Dadurch ist das Verständnis der Geschichten relativ leicht; erschwert wird es vor allem durch die teilweise mühsam zu lesende Handschrift der Künstlerin, also durch visuell-gestalterische Eingriffe. Die *syntaktischen Narreme* der *werkinternen Relevanz*, der *formalen Einheitsbildung* durch *Chronologie* und *Kausalität*, sowie *Kohärenzbildung*, sind in den einzelnen Texten ebenfalls

441 Auch Werner Wolf ignoriert diesen Aspekt in seinen Überlegungen zum Narrativen als intermedialem Problem.

weitgehend gut und im Rahmen erzählerischer Konventionen ausgebildet. Jedoch sind die *qualitativen Narreme* der *Darstellungsqualität* und der *Erlebnisqualität* dagegen vergleichsweise schwach vorhanden bzw. werden sie durch ihre Manifestation in schwer leserlichen Texten und Bildern massiv eingeschränkt. Die Narreme also, die eng mit der bildnerischen Gestaltung zusammenhängen, sind sehr viel freier behandelt worden als die den Inhalt betreffenden Narreme; an der Stelle, an der visuelle Eingriffe Auswirkungen auf die Narreme haben, nimmt der Grad der Narrativität ab, da sich die Künstlerin zugunsten medialer Bedingungen und visueller Entscheidungen von erzählerischen Konventionen löst.

2 William Kentridge

2.1 Forschungsstand und kurze Einführung

Werke von William Kentridge⁴⁴², insbesondere seine Animationsfilme aus den 1990er Jahren, sind gut dokumentiert: Neben einer Reihe von monographischen Katalogen aus den letzten zehn Jahren sind zahlreiche Artikel in Gruppenkatalogen und Zeitschriften erschienen. Unter den für diese Analyse verwendeten Publikationen ist die jüngste das im Juni 2005 in Köln erschienene Interview-Buch „Thinking aloud“ von Angela Breidbach, das ein über mehrere Tage geführtes Gespräch zwischen der Autorin und William Kentridge enthält.⁴⁴³ Als Bildanalytikerin und vornehmlich an Raumvorstellungen interessierte Kunstwissenschaftlerin hebt Angela Breidbach darin besonders auf die Organisation und die Transformation des Raumes bei Kentridge ab und versucht, verschiedene Raumkonzepte auf Kentridges Werke und speziell auf seine Filme anzuwenden. Darüber hinaus enthält das Gespräch viele wesentliche Gedanken und Anmerkungen Kentridges zu seinem erzählerischen Vorgehen oder besser: zu seinem Verhältnis zum Erzählerischen in seiner Kunst. Beispielhaft wird darin deutlich, wie ausgeprägt William Kentridges Theoriebewusstsein ist und in welchem hohem Maße er seine künstlerischen Vorgehensweisen reflektiert. Hieraus scheint sich für den Künstler ein Konflikt oder zumindest eine Diskrepanz zu ergeben, die sich in seinen wiederholten Hinweisen ausdrückt, dass die meisten Erklärungen bezüglich seines Werkes (seine eigenen eingeschlossen) nachträgliche Projektionen sind.⁴⁴⁴ Gerade im Zusammenhang mit dem Erzählen und Konstruieren von Geschichten gilt es auf diese Problematik verstärkt zu achten.

442 Geboren 1955 in Johannesburg, lebt und arbeitet in Johannesburg.

443 Breidbach, Angela: Thinking aloud. Ein Gespräch mit William Kentridge, Köln 2005 (Kentridge/Breidbach 2005). Ergänzt wird das Transkript des Gespräches durch Dutzende von Skizzen, die der Künstler während des Gespräches zur visuellen Verdeutlichung seiner Gedanken gezeichnet hat.

444 Vgl. z.B. Kentridge/Breidbach 2005, S.94. Kentridge äußert sich in beinahe jeder Auskunft über seine Arbeit zu diesem Problem.

Drei weitere Publikationen zum Werke Kentridges sind sehr ergiebig: Carolyn Christov-Bakargiev zeichnete bereits 1998 verantwortlich für eine Kentridge-Ausstellung in der Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts in Brüssel und den begleitenden Katalog.⁴⁴⁵ Ebenso ist sie gemeinsam mit Dan Cameron und J.M. Coetzee Autorin des 1999 in London erschienenen Buches „William Kentridge“.⁴⁴⁶ Weitere wesentliche Erkenntnisse zum Werke William Kentridge sind der Einzelausstellung in New York und dem Ausstellungskatalog zu verdanken, beide 2001 gemeinsam vom Museum of Contemporary Art in Chicago und dem New Museum of Contemporary Art in New York realisiert.⁴⁴⁷ Begleitend zu der seit Anfang 2004 und noch bis Ende 2005 tourenden Ausstellung „William Kentridge“⁴⁴⁸ erschien ein Katalog⁴⁴⁹, der nicht nur Texte und Werkbeschreibungen der Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev sowie umfangreiches Quellenmaterial von William Kentridge zu seinen Werken und ihrer Entstehungsgeschichte enthält, sondern auch eine Auswahlbibliographie und eine bebilderte Chronologie, in der William Kentridges Biographie, Filmographie, Werke und Ausstellungsgeschichte von 1975 bis 2004 detailliert dokumentiert sind.⁴⁵⁰

Bei der Durchsicht der zahllosen Artikel und Aufsätze über William Kentridge, die gleichermaßen in Katalogen zu Gruppenausstellungen wie in

445 William Kentridge, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1998 (im folgenden zitiert als: Kentridge 1998),

446 Christov-Bakargiev, C., D. Cameron und J.M. Coetzee: William Kentridge, London 1999 (Kentridge 1999).

447 William Kentridge, hrsg. vom Museum of Contemporary Art, Chicago, und New Museum of Contemporary Art, New York, Kentridge 2001 (mit Texten von N. Benezra, L. Cooke, A. Sitas), im folgenden zitiert als: Kentridge 2001.

448 Stationen: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Museum of Contemporary Art, Sydney, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montréal, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, 2004 bis 2005.

449 William Kentridge, Mailand 2004, hrsg. von Melissa Larner, mit Texten von Carolyn Christov-Bakargiev, Jane Taylor und William Kentridge, Mailand 2004 (Kentridge 2004); Deutsches Beiheft zum Katalog anlässlich der Ausstellung in Düsseldorf, hrsg. von K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2004, Redaktion Anette Kruszynski, Übersetzung Barbara Uppenkamp, mit einem Vorwort von Armin Zweite (Kentridge (dt.) 2004).

450 Kentridge 2004, S.233-253.

den Feuilletons und Kunstzeitschriften erscheinen, fällt auf, dass bestimmte Themen und Motive immer wiederkehren: Erinnern und Träumen, Form und Schatten, Gesellschaft und Individuum. Leitmotivisch sollen diese Aspekte auch bei der folgenden Analyse wirken, die ihr Augenmerk nicht nur darauf lenken will, welche narratologisch zu erfassenden Strukturen sich in Kentridges Werk verbergen, sondern vor allem, welche Rolle diese Strukturen dabei spielen, Inhalte und Bedeutungen zu transportieren.

William Kentridge ist nicht nur Zeichner, Filmemacher und bildender Künstler, sondern auch Politologe, Schauspieler, Regisseur, Autor und Bühnenbildner. 1975 gründete er mit anderen die *Junction Avenue Theatre Company*, ein anti-rassistisches Theater mit Sitz in Johannesburg und Soweto, das sich ausdrücklich dem Widerstand verschreibt. In den folgenden Jahren arbeitete Kentridge für dieses Theater als Schauspieler, Co-Autor und Bühnenbildner. Gleichzeitig schloss er 1976 sein Studium der Politologie und Afrikanischer Geschichte an der Universität von Witwatersrand ab und studierte anschließend von 1976 bis 1978 Bildende Kunst an der Johannesburg Art Foundation.⁴⁵¹

In seiner ersten Einzelausstellung in der Market Gallery in Johannesburg zeigte Kentridge die Serie *The Pit* (Die Grube, 1979, Monotypien, Abb.34), die, wie Carolyn Christov-Bakargiev feststellt, die typischen Charakteristika seiner späteren Arbeiten aufweist: Dunkle Grautöne und Schwarz und Weiß herrschen vor; die in einer tiefen Grube oder Höhle versammelten Menschen in *The Deportees* (aus der Serie *The Pit*) weisen ebenso wie die deutliche Trennung von Oben und Unten, Hell und Dunkel, Innen und Außen voraus auf die „binäre Struktur“ in Kentridges jüngeren Arbeiten. *The Deportees* kommt einer Illustration des Platonischen Höhlengleichnisses nahe.⁴⁵² Im

451 Zur Biographie William Kentridges Vgl. z.B. Kentridge 2001, S.141-150.

452 Vgl. C. Christov-Bakargiev, in: Kentridge (dt.) 2004, S.17. Im Vortrag „In Praise of the Shadows“, gehalten im Oktober 2001 in Chicago, beschreibt Kentridge Platons Höhlengleichnis ausführlich und bezeichnet es als „ein erstaunlich kraftvolles Bild – einer der Grundpfeiler der westlichen Philosophie“, auf dem nicht zuletzt der Künstler sein Werk stützt, wie er im selben Vortrag ausführt. (William Kentridge, In Praise of

Zusammenhang mit Kentridges *The Deportees* scheint an dieser Stelle zum einen besonders sein Interesse an diesem „kraftvollen“ Bild von Belang zu sein, das zweifellos schon dieser frühen Arbeit zugrunde liegt. Zum anderen ist die Tatsache bemerkenswert, dass sich Kentridge sowohl in der Monotypie von 1979 als auch in dem Text von 2001 auf eine vorhandene *Geschichte* – in diesem Fall also Platons Höhlengleichnis – bezieht, aus der er ein Bild extrahiert und die er zudem innerhalb eines Vortrages verbal weitergibt. Es stellt sich die Frage, inwieweit Kentridge diese wiederholte Aufbereitung von Geschichten oder narrativen Einheiten als Bestandteil seines Arbeitens begreift.

Obwohl in Südafrika aufgewachsen und beheimatet, ist Kentridge in der westlichen Philosophie und Denkweise verwurzelt, was auf seine Herkunft zurückzuführen ist: William Kentridge entstammt einer deutsch-jüdischen und russischen Familie, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Südafrika kam. Das Umfeld, in dem er aufwuchs, ist, wie das vieler weißer Südafrikaner, europäisch geprägt. Dies erklärt seine Auseinandersetzung mit Platons Gleichnis sowie seine Beschäftigung mit vielen europäischen Künstlern, besonders aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Festzuhalten ist, dass sein erzählerisches Verhalten in diesem Rahmen als europäisch aufgefasst wird, geprägt durch afrikanische Einflüsse.⁴⁵³

Seit geraumer Zeit beschäftigen Kentridge Umkehrprozesse aller Art, bei denen es sich nicht unbedingt um metaphorische Bilder handelt, sondern durchaus ganz wörtlich um rückwärtige und umgedrehte Vorgänge, so zum Beispiel in Kentridges neueren filmischen Arbeiten *7 Fragments for*

the Shadows, Vortrag in Chicago 2001, in: Kentridge 2004, S.151-161, dt. abgedruckt in: Kentridge (dt.) 2004, S.33-36, hier S.33. Vgl. hierzu auch Abschnitt 2.3 in diesem Kapitel).

453 Diese Untersuchung erhebt damit nicht den Anspruch einer interkulturellen Analyse, die nach den hier erarbeiteten Erkenntnissen für die europäisch-westlichen Erzählweisen zweifellos noch aussteht.

Georges Méliès⁴⁵⁴ (Abb.35a,b), in denen der Künstler in seinem Studio bei der Arbeit zu sehen ist oder bei alltäglichen Handlungen, die jedoch rückwärts abgespielt und zu Kombinationen aus Animations- und Realfilm zusammengefügt werden.⁴⁵⁵

Kentridges Faszination für Schatten hat sich erst in den letzten Jahren zu einem Schwerpunkt in seinem Werk entwickelt, obwohl er bereits seit geraumer Zeit den Gegensatz von Hell und Dunkel untersucht, der nicht zuletzt ein wesentlicher Aspekt der Zeichnung darstellt. Diese Beschäftigung kulminiert schließlich in der Auseinandersetzung mit dem Schatten als solchem. Die binäre Struktur, die sich solcherart durch Kentridges Werk zieht, findet sich in Gegensatzpaaren wie Wissen und Nicht-Wissen, Materialität und Immaterialität und Erinnern und Vergessen wieder. Letzteres ist einer der wesentlichen Komplexe in Kentridges Werk, der eng verknüpft ist mit der Geschichte Südafrikas und mit Kentridges anhaltendem Interesse an politischen Inhalten.

454 Alle 2003, Zeichnung, Fotografie, etwa 40 Zeichnungen und Fragmente, Kohle auf Papier, Dimensionen variabel (etwa 20 davon benutzt Kentridge auch in *Journey to the Moon* im selben Jahr). Der Zeichner, Bühnenbildner, Zauberkünstler und Theaterbesitzer George Méliès (1861-1938) war einer der berühmtesten Regisseure des frühen französischen Kinos und setzte eigene Filme als Teil seiner Theaterproduktionen ein. Er gilt als der erste, der das neue Medium des Films nicht als bloße Möglichkeit der Dokumentation, sondern als Mittel der Fiktion begriff. In den zahlreichen Legenden, die sich um Méliès ranken, spielt der Zufall als Mittel zur Erfindung wichtiger technischer und bildnerischer Ideen eine entscheidende Rolle (im übrigen ein für den Surrealismus typischer Topos). Vgl. einen der wenigen deutschen Texte zu Méliès: Cosandey, Roland: *L'inescamotable escamoteur: Méliès, der unsterbliche Zauberkünstler*, in: 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, hrsg. von Stefan Andriopoulos und Bernhard J. Dotzler, Frankfurt am Main 2002, S.370-388 (Unter dem Titel „L'inescamotable escamoteur ou Méliès en ses figures“ liegt der Text in erweiterter Fassung in der Originalsprache Französisch vor, in: Georges Méliès, *L'illusioniste fin de siècle?*, hrsg. von Jacques Malthête und Michel Marie, Paris 1997, S.47-95).

455 Die Filme wurden mit einer 16-mm-Kamera mit normaler Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde und mit einer 35-mm-Trickfilmkamera gedreht, die pro Sekunde nur ein Bild aufnimmt. Um normale Bewegungsabläufe zu simulieren, musste Kentridge seine Bewegungen vierundzwanzigmal so langsam wie üblich ausführen, was ihm nicht gelang. Darum überspielte der Künstler das Material auf Video und ließ es bei halber und einem Viertel der Normalgeschwindigkeit laufen. (vgl.: Wenzel, Angela u.a.: William Kentridge, Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung, Düsseldorf 2004, o.S.)

Bekannt geworden ist Kentridge nicht durch seine Zeichnungen, sondern durch Filme, die er aus seinen Zeichnungen entwickelt hat. Schon seit Ende der siebziger Jahre schuf Kentridge Filme und Videos, darunter auch animierte Filme.⁴⁵⁶ Jedoch vollendet er nicht vor 1989 seinen ersten Film mit animierten Zeichnungen, der den Beginn der Reihe *Drawings for projection* oder der so genannten *Soho Eckstein-Filme* bildet: ***Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris***. Bevor im nächsten Abschnitt technische Aspekte untersucht werden, soll hier auf die altmodische, ja geradezu anachronistische Anmutung der Filme hingewiesen werden: Durch die Verwendung von Kohle und Pastell und das unverkennbar ‚Handgemachte‘ an den Zeichnungen führt Kentridge einerseits die Tradition des Zeichnens fort, andererseits reiht er sich in diverse filmische Traditionen ein wie die des Comicfilms oder der Animationsfilme, ohne dafür neueste filmtechnische Errungenschaften zu verwenden. Er selbst nennt seine Vorgehensweise „stone age technique“ und entzieht sich somit den heute so aktuellen Forschungen und Diskussionen auf dem Gebiet neuester Technologien.

William Kentridge ist nicht nur Zeichner und Filmmacher, sondern auch Bildhauer. Sein gattungs- und medienübergreifendes Interesse bezieht sich zudem ebenso auf ‚kunstferne‘ Gebiete wie Politologie und afrikanische Geschichte als auch auf die anderen Künste wie beispielsweise Theater und Musik. Zum Theater pflegt Kentridge eine fortwährende enge Verbindung. Sein mangelndes Vertrauen in die eigenen malerischen und zeichnerischen Fähigkeiten veranlassten ihn 1981 dazu, ein Jahr lang an der Pariser Theaterschule zu studieren. Neben den vielfältigen Möglichkeiten, in den europäischen Museen die Werke von Künstlern wie Goya, Watteau und anderen zu sehen⁴⁵⁷, bedeuten die schauspielerischen Übungen in der

456 *Title/Tale*, zusammen mit Stephen Sack und Jemima Hunt (erster Animationsfilm, 1978), *Howl at the Moon*, mit Hugo Cassirer und Malcolm Purkey (Video-Fiktion, 1981).

457 Kentridge bezieht sich in seinen Texten und Statements immer wieder auf Künstler vor allem des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts wie, neben den genannten, Hogarth, Kollwitz, Beckmann oder Grosz. Für die narratologisch motivierte Analyse sind diese

Theaterschule und das damit einhergehende Erlernen neuer körperlicher Ausdrucksweisen wesentliche Erkenntnisse für Kentridges künstlerische Laufbahn.

„Als ich vor zwanzig Jahren an der Theaterschule in Paris war, machten wir eine Reihe von Übungen, bei denen wir neutrale Masken trugen (...). Die Aufgabe dieser Maske war, das Gesicht als Bestandteil des Gefühlsausdruckes auszuschalten. Dies hatte eine ziemlich niederschmetternde Wirkung auf Menschen wie mich, deren bescheidene Schauspielkünste darin bestanden, Gefühl durch Mimik auszudrücken. Ein glücklicher, trauriger oder lächelnder Mund, rollende Augen, eine gerunzelte Stirn – alles, was man so auf Lager hat, wurde zwecklos. Übrig blieb der Ausdruck des Körpers.“⁴⁵⁸

William Kentridge war bald nicht mehr nur als Schauspieler, sondern auch und vor allem als Regisseur, Autor und Bühnenbildner für das Theater tätig. Von diesem Ausgangspunkt aus soll sich der Blick auf ein einzelnes Werk Kentridges konzentrieren. Eine Sehanleitung des Künstlers sei mit auf den Weg gegeben:

„Man beginnt an irgendeinem Punkt in der Mitte, man folgt der Linie, man erweitert sie. Man folgt ihr dahin, wohin sie führt. Zum Teil ist es eine Projektion des Bildes, das man im Kopf hat, zum Teil eine Rezeption dessen, was man erkennt, während die Zeichnung sich entwickelt. (...) Ich arbeite assoziativ, regiere auf das, was entsteht, in der Hoffnung, dass am Ende nicht nur Lärm bleibt, sondern etwas, das einen gewissen Sinn hat, wenn schon keine Klarheit und Kohärenz.“⁴⁵⁹

Referenzen nur von begrenztem Interesse und können daher in diesem Rahmen kaum näher beleuchtet werden. Vgl. hierzu jedoch Christov-Bakargiev: On Defectibility as Ressource: William Kentridge's Art of Imperfection, Lack and Falling Short, in: Kentridge 2004, S.29-38. Sowie: Kentridge, William: Max Beckmann's Death, in: Max Beckmann, Kat. Tate Gallery, London 2003, S.181-183.

458 Chicagoer Vortrag, abgedruckt in: Kentridge (dt.) 2004, S.34-37, hier S.34.

459 Kentridge/Breidbach 2005, S.74. Mit dieser Beschreibung bezieht er sich generell auf seine künstlerische Vorgehensweise.

2.2 Werkanalyse: *Felix in Exile* (1994)

Das Werk von William Kentridge in den Kontext einer Untersuchung zeitgenössischer erzählender Kunst zu stellen, scheint auch ohne fundierte Kenntnisse plausibel zu sein. Zweifellos wendet jeder Betrachter zum Verständnis der Filme Kentridges das Schema des Narrativen an, und auch der ungeübte Kunstbetrachter findet darin nicht nur erzählerische Elemente oder narrative Spuren, sondern gleich vollständige Geschichten vor, die der einfachsten und verbreiteten Definition einer Geschichte vollkommen zu entsprechen scheinen. (Ein erstes Stutzen oder Zweifeln an der Stringenz der Story tritt womöglich bei dem Versuch ein, das eben Gesehene in eigenen Worten – als verbal vermittelte Geschichte – wiederzugeben.) Umso mehr erstaunt es, wenn der Künstler sagt, er sei an dem Prozess des Geschichtenerzählens nicht interessiert, er, der immer wieder als der Geschichtenerzähler *par excellence* unter den Zeitgenossen bezeichnet wird:

„Storytelling as a conscious process is not something I am interested in, nor to tell a story.“⁴⁶⁰

Handelt es sich hierbei um Koketterie? Oder um den Versuch des bildenden Künstlers, von seinem erzählerischen Talent abzulenken auf seine zweifellos große zeichnerische Begabung? Oder verhält es sich so, dass William Kentridge tatsächlich nicht am Erzählen selbst interessiert ist, sondern vielmehr narrative Strukturen als ein Vehikel zum Transport ganz anderer Inhalte nutzt? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, ist eine genauere Untersuchung zumindest eines der Filme Kentridges unumgänglich. Einerseits bedingt durch den ungefähr gesetzten zeitlichen Rahmen der neunziger Jahre, andererseits um der breiten Beachtung, die die Werke gefunden haben, Rechnung zu tragen, möchte ich mich hierbei besonders auf die Filmreihe der „drawings for projection“ um Soho Eckstein und Felix Teitlebaum, konzentrieren, die mit *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris* 1989 begann und ihren vorläufigen Schlusspunkt in *Tide Table* von

460 William Kentridge in einer E-Mail an die Verfasserin am 12. Mai 2004.

2003/04 gefunden hat. Exemplarisch daraus wird *Felix in Exile* (1994) einer erzähltheoretischen Analyse unterzogen.

In der losen, bisher neunteiligen Reihe von Filmen, die zwischen drei und neun Minuten lang sind, spielt einerseits der Protagonist Soho Eckstein, ein Großindustrieller aus Johannesburg, eine Rolle und andererseits der stets nackt auftretende Künstler und Träumer Felix Teitlebaum. Beide werden durch eine Namenseinblendung in *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* vorgestellt, ebenso wie Mrs. Eckstein, der in diesem Film gleichfalls eine wichtige Rolle zukommt.

Obwohl die einzelnen Teile der Filmreihe jeder für sich bestehen können und sollen, soll hier nicht übergangen werden, dass *Felix in Exile* eingebettet in einer größeren Geschichte betrachtet werden kann. William Kentridge gibt die in den Filmen von ihm erzählte Geschichte um Soho und Felix in einem kurzen Überblick über seine animierten Filme wieder:⁴⁶¹

„Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris, 1989

Soho Eckstein (property developer extraordinaire) and Felix Teitlebaum (whose anxiety flooded half the house) fight for the hearts and minds of Johannesburg and the affection of Mrs Eckstein. There is a procession of the dispossessed, Soho feeds the Poor. Felix gives Mrs Eckstein a gift of love. Soho and Felix wrestle in the slime dams of the city.

Monument, 1990

We see Soho Eckstein as civic benefactor, erecting a monument to his and the city's honour. A man from the procession of the dispossessed is immortalised, load still on his back.

Mine, 1991

We see Soho Eckstein as Mine Owner, excavating from the earth an entire social and eco history. Atlantic slave ships, Ife royal heads, and finally a miniature rhinoceros are dragged up through the minders embedded in the rock to Soho having his morning coffee.

461 William Kentridge: Animated films by William Kentridge. A brief overview of animated films created by the artist, in: 10. Biennale de l'Image en Mouvement, hrsg. von Clare Manchester, Centre pour l'Image Contemporain, Genf 2003, S.30. Dieser kurze Überblick umfasst alle Filme Kentridges von 1989 bis 1998, wobei die Filme der Eckstein-Reihe nicht gesondert aufgeführt werden und so in dieser Aufstellung nicht als zusammenhängende Teile einer Geschichte ausgewiesen werden. Im folgenden werden nur die Beschreibungen dieser Filme wiedergegeben.

Sobriety, Obesity and Growing Old, 1991

A further stage in the show-down between Soho and Felix. Soho's empire collapses. The world is too hard to deal with. He implodes the city. Alone in the wasteland he calls to his wife, 'come home'. Felix is let on his own in the wasteland.

Felix in Exile, 1994

Felix is alone in a room (I assume Paris, from the title of the first film). The landscape of the East Rand fills his suitcase and walls. The terrain is filled with bodies. These corpses melt into the ground. A new woman, Nandi, surveyor of this landscape, meets him across his mirror. She is absorbed into the ground. Felix returns to her pool.

History of the Main Complaint, 1996

Soho Eckstein is in a coma in a hospital awaiting death or recovery. Through his body we follow the journey down the road. The only thing that can finally rouse him is the impact of his head against the windshield of the car as he drives (in his coma).“

Für die drei letzten Filme liegt eine solche Kurzbeschreibung des Künstlers nicht vor. Stattdessen wird hierfür auf Texte Kentridges aus anderen Zusammenhängen zurückgegriffen:

„Weighing...And Wanting, 1998

„The story of the film is very simple. It's a man on his own, who looks at a rock. In the rock he sees a relationship with a woman under stress, shattering, then reconstructing itself.“⁴⁶²

Stereoscope, 1999⁴⁶³

„In dem Film (...) teilt sich ein Zimmer: die eine Hälfte wird voller und voller und immer belebter, und die andere wird immer leerer, bis Soho alleine ist. Beides sind unmögliche Situationen. Es geht also im einfachsten Sinne darum, das Gleichgewicht zwischen einem vollen und einem leeren Leben zu finden.“

Tide Table, 2003

„Ich begann den Film mit dem Gedanken, (...) dass ich einen Film haben wollte, in dem er [Soho] wieder aktiv im Leben steht. (...) irgendwie ist er noch mehr allein als in irgendeinem der anderen Filme. All die anderen Leute um ihn herum treffen einander, und er ist in seine eigene Welt versunken.“⁴⁶⁴

462 Ollman, Leah: A Laconic Film far from silent, in: Los Angeles Times, Los Angeles, 8.2.1998, S.58-59, wieder abgedruckt in: Kentridge 1998, S.188.

463 Kentridge/Breidbach 2005, S.79. Hierfür und für das folgende Zitat liegen keine englischen Originalzitate vor.

464 Ebd., S.71.

2.2.1 Bild und Technik

Felix in Exile ist ein auf 35 mm aufgenommener Animationsfilm mit einer Länge von 8:43 Minuten, der auf Video bzw. DVD übertragen wurde. Der Film wird in einem abgedunkelten Raum präsentiert; die Größe der Projektion soll dabei an die des Raumes angepasst werden, allerdings darf die Projektion nach den Angaben des Künstlers nicht weniger als drei Meter breit sein.⁴⁶⁵

Für diesen Film hat William Kentridge etwa 40 Zeichnungen – die von ihm so genannten „drawings for projection“ – mit Kohle, Pastell, Gouache auf Papier angefertigt (Maße variabel). Indem er das Zeichnen und das Filmen sozusagen abwechselnd ausführt, hat der Künstler eine sehr eigene technische Vorgehensweise entwickelt: Die verschiedenen Entstehungsstadien der jeweiligen Zeichnung werden abgefilmt. Das bedeutet, dass Kentridge während des Zeichenprozesses immer wieder zwischen der Kamera und dem Papier hin und her geht. Diese körperliche Betätigung, dieses Abschreiten der immergleichen kurzen Strecke, stellen für ihn einen wesentlichen Teil des Schaffensprozesses dar.⁴⁶⁶ Kentridge beschreibt seine Arbeitsweise wie folgt:

„Die Technik, die ich für meine Filme anwende, ist sehr primitiv. Beim traditionellen Animationsfilm werden Tausende verschiedener Zeichnungen benötigt, die, nacheinander abgelichtet, den Film ergeben. Das bedeutet im allgemeinen, dass ein Team von Animatoren tätig ist.

465 Aus den Installationsanweisungen von William Kentridge: „The film should be shown in a darkened space, at a size comfortable for the room in which it is shown - but not less than 3 m wide. 3 m to 3,5 m wide is a good size. So the room should be 8 m x 6 m (wide), or minimum 5 m wide. If a large amount of light enters the space, it needs to be blocked out – e.g. from windows and entrance, if there is much light from outside. (If entrance is from an adjacent interior room, it may not be necessary to construct a light barrier.) *No curtains* - so if it is necessary to cut down light, a structure needs to be built at the door which blocks most of the light. Ideally, the walls of the space should be painted a dark steel grey, to absorb stray light. When the projection is set up, just the area of the screen should be painted white. If there is sound interference from adjacent works on show, it may be necessary to use carpet, etc, to absorb sound and reduce interference.“ (der Verf. dankenswerterweise zur Verfügung gestellt vom Studio William Kentridge, Natalie Dembo)

466 Folglich sieht sich Kentridge nicht in der Lage, mit einem Assistenten oder einem Studio zusammenzuarbeiten, da er die einzelnen Aufgaben im Arbeitsprozess alle selbst übernehmen muss: Zeichnen, Filmen und somit Laufen.

Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, den Film im voraus vollkommen auszuarbeiten. (...) Die von mir benutzte Technik besteht darin, ein Blatt an die Atelierwand zu heften und in der Mitte des Raumes meine Kamera, für gewöhnlich eine alte Bolex, aufzustellen. Eine Zeichnung wird auf dem Papier begonnen, ich gehe hinüber zur Kamera, mache ein oder zwei Einstellungen, gehe zurück zum Papier, ändere die Zeichnung (geringfügig), gehe zurück zur Kamera, gehe zurück zum Papier, zur Kamera, und so weiter. So ist jede *Sequenz* entsprechend jeder *Einstellung* im Film eine eigene Zeichnung. Insgesamt ergeben etwa zwanzig Zeichnungen einen Film, anstelle von tausenden, die man erwartet. Der Vorgang entspricht mehr dem Anfertigen einer Zeichnung (...) als dem Drehen eines Films. Wenn der Film in der Kamera dann entwickelt ist, wird er durch den Schnitt sowie durch Ton, Musik und so weiter genauso wie alle anderen Filme vollendet.⁴⁶⁷

Eine im Werk sichtbare Besonderheit, die durch diese Arbeitsweise entsteht – im Gegensatz zu der üblichen Methode, eine Filmsequenz aus vielen verschiedenen Zeichnungen zusammenzusetzen –, sind sichtbar bleibende Spuren des Radierens im Bild. Kentridge hält nicht nur die Fertigstellung einer Zeichnung im Film fest, sondern auch ihre anschließende Veränderung, also gegebenenfalls ihre partielle oder gänzliche Tilgung oder Übermalung; der gesamte Zeichenprozess wird transparent.⁴⁶⁸

So wie der Comic als Hilfsmittel Bewegungs- und Tempozeichen eingeführt hat, um Zeit und Bewegung im Raum kennzeichnen zu können, bleiben bei Kentridge Gegenstände, wie beispielsweise ein wegwehendes Stück Papier (Abb.36)⁴⁶⁹, in weiteren Sequenzen noch blass sichtbar. In den an sich statischen Bildern wird auf diese Weise Bewegung und damit Zeit erfahrbar. Letzteres bezieht sich nicht nur auf die Zeit auf der Ebene der *Erzählung*, sondern auch auf der diskursiven Ebene: Durch die mit der Kamera festgehaltenen Spuren der Kohle und des Radierers, die erscheinen und wieder verschwinden, wird die Entstehung und Veränderung des jeweiligen Bildes nachvollziehbar.

467 William Kentridge: „Fortuna“: Neither Program nor chance in the making of images, Vortrag 1993, veröffentlicht in: Cynos: Image et Langage, Problèmes, Approches, Méthodes, Nizza, Bd.11, Nr.1, 1994, S.163-168, wiederabgedruckt in: Kentridge 1998, S.61-64, deutsch in: Kentridge (dt.) 2004, S.22 (Hervorhebungen im Original).

468 Dass dieses Verfahren sehr zeitaufwändig ist, liegt auf der Hand; die Herstellung eines Filmes beansprucht mehrere Monate.

469 Vgl. Filmprotokoll im Abschnitt 2.2.2.2 (Minute 0:46).

Das Sichtbarmachen des zeichnerischen Prozesses stellt eines der Hauptanliegen Kentridges dar:

„What is interesting about doing the animated films is that it's a way of holding on to all the moments and possibilities of drawing.“⁴⁷⁰

Mieke Bal nennt solche Form von visueller 'Erzählung' der Bildentstehung „'first person' narrative“, in Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Bezeichnung des 'Ich-Erzählers':

470 Art Design Architecture 14, S.78., zitiert nach: Benezra, Neal: William Kentridge, Drawings for projection, in: Kentridge 2001, S.11-27, hier S.12. Im Zusammenhang mit William Kentridges Technik des Zeichnens und Radierens ist verschiedentlich an den *Palimpsest* erinnert worden. Ursprünglich ein Begriff aus der Handschriftenkunde, bezeichnet der Palimpsest die Wiederbeschreibung eines Papyrus oder Pergaments. Als Metapher hat der Palimpsest-Begriff in der neuen Literatur- und Kulturtheorie viel Aufmerksamkeit erfahren. Beispielsweise hat sich Gérard Genette ausführlich damit auseinander gesetzt, um seinen Begriff des *Hypertextes* zu entwickeln. (Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993) Zweifellos ist der Begriff des Palimpsestes angesichts der Überlagerungen verschiedener Schichten in William Kentridges Zeichnungen naheliegend und in gewisser Weise auch zutreffend, insofern als eine Schreibunterlage mehrfach verwendet wird, um mehrere Bilder aufzunehmen. Für die neueren theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Palimpsest spielt aber besonders eine Rolle, dass es sich um zwei unabhängig voneinander entstandene Texte handelt. Die Bedeutung liegt in „der komplexen Interrelation zweier historisch differenter, asymmetrisch sich zueinander verhaltender Texte, eines offiziellen, textuell konsistenten, gut lesbaren, autorisierten, späteren Überschreibungstextes und eines urspr., bis auf nicht getilgte Spuren verdrängten und marginalisierten überschriebenen Textes (Subtextes)“. (Winkgens, Meinhard: *Palimpsest*, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 2001, S.489) Diese Definition trifft auf Kentridges Zeichnungen freilich nicht zu, denn es handelt es sich bei seinen Überzeichnungen meist um die Fortentwicklung des vorher Dagewesenen. Nur selten kommt es zu einer völligen Übermalung, aber auch dann kann nicht von zwei „historisch differenten, asymmetrisch sich zueinander verhaltenden“ Bildtexten die Rede sein, da sie zur historisch selben Zeit vom selben Autor erstellt wurden, der erste Text schon mit dem Wissen, dass er gegebenenfalls ergänzt, fortgeschrieben und überdeckt werden kann. Der Palimpsest allerdings als Bild für das menschliche Bewusstsein, dessen „Beschriftung (...) wie eine Mehrfachbelichtung erfolgt“ (Jacob, Joachim und Pascal Nicklas: *Einleitung: Der Palimpsest und seine Lesarten*, in: *Palimpseste*, hrsg. von J. Jacob und P. Nicklas, Heidelberg 2004, S.7-30, hier S.26f.), lässt sich womöglich auf die gesamte Anlage von Kentridges Animationsfilmen übertragen, in der sich Schichten von Bildern übereinander legen, Bilder und Motive verschwinden und wieder auftauchen und gleichzeitig bestehen. Die Vorstellung des Palimpsests ist der Auffassung Kentridges von der Wahrnehmung der Welt zumindest verwandt, „erlaubt sie es doch, die vom gegenwärtig dominanten historischen Bewusstsein marginalisierten und durch die hermeneutische Kontinuität wirkungsgeschichtlicher Aneignungsprozesse nivellierten widerständigen Momente radikaler Diskontinuität und historischer Alterität als in den Brüchen des vermeintlichen geschichtlichen Kontinuums aufscheinende Fragmente und Spuren eines überschriebenen 'anderen' Geschichtstextes zu lesen und die versuchte systematische Rekonstruktion seiner strukturellen Kohärenz methodisch zu konzeptualisieren.“ (Winkgens, M., a.a.O.)

„In literature, narratives as accounts have a 'speaker', a voice who utters the account, called the narrator. This voice may be either 'invisible', because uttering only sentences 'in the third person' or emphatically audible, as in 'first person' narrative. In painting the abstract expressionism (...) by virtue of its emphatic inscription of the hand of the artist, comes close to 'first person' narrative. It tells the story of its making, and the various layers or splashes of paint 'tell' about the temporally distinct phases of that making.“⁴⁷¹

Ähnlich verhält es sich bei den Kentridge-Zeichnungen, deren Entstehungsgeschichte allerdings erst durch die Zuhilfenahme eines weiteren Mediums, der Filmkamera, sichtbar wird.

Problematisch an Bal's Bezeichnung ist die mangelnde Differenzierung zwischen den Ebenen der *Erzählung* und des *Erzählens* bzw. zwischen *story* und *text* – dies ist umso erstaunlicher, als letztgenannte von ihr selbst verwendet und modifiziert wurden. Mit Bal anzunehmen, dass ein Bild wie beispielsweise eines der *Drip Paintings* von Jackson Pollock eine 'first person narrative' aufwiese, bedeutete, den Maler/Autor als Erzählinstanz aufzufassen: Der Maler 'erzählt' vom Schaffensprozess, so wie ein Schriftsteller im Text über die Entstehung desselben erzählen würde, was *nicht* der Definition einer Erzählung in der 1. Person entspricht. Vielmehr eröffnet sich darin eine Meta-Ebene. Schwierigkeiten bereitet diese Terminologie dann, wenn es sich bei dem zu untersuchenden Kunstwerk um ein tatsächlich *dominant narratives* handelt, das unabhängig von der 'erzählten' Entstehungsgeschichte auf der diskursiven Ebene auch auf der Ebene der *story* eine Narration aufweist. Denkbar ist die Geschichte eines Ich-Erzählers, in deren Form die Spuren des Autors sichtbar sind – für beide Formen der „Ich-Erzählung“ stünde nur ein Terminus zur Verfügung.

Diese Überlegungen zeigen noch einmal deutlich, dass es wichtig ist, zwischen *discourse* und *story* bzw. zwischen *Erzählen* und *Erzähltem* zu unterscheiden, ebenso wie zwischen *Autor* und *Erzählinstanz*.

471 Bal 1996, S.180.

Wesentlich in unserem Kontext ist die Feststellung, dass sich in Kentridges Arbeitsweise eine Meta-Ebene auftut, eine Ebene also, auf der die Entstehung des Bildes selbst thematisiert wird, so wie in der Literatur die verschiedenen Spielarten der Metafiktion die Fiktivität einer Geschichte thematisieren.⁴⁷² Dass es auch hierbei Abstufungen hinsichtlich des Grades des Narrativierungspotentials gibt, liegt nahe, bzw. dass es bisweilen strittig sein kann, ob es sich bei bestimmten Bildzeichen tatsächlich um metafiktionale Signale handelt oder nicht.⁴⁷³ Für die Arbeit von William Kentridge ist entscheidend, dass seinen Filmen bereits auf der formal-technischen Ebene Narrativität zu eigen ist.

„Wie ich bereits erwähnte, begann ich die Zeichnungen zu filmen, um ihre Geschichte zu erzählen. (...) So hält das Filmen nicht nur die Veränderungen der Zeichnung fest, sondern enthüllt auch die Geschichte dieser Veränderungen, da jedes Radieren etwas von dem Vorhergegangenen zurücklässt, wie die Spur einer Schnecke. (...)“⁴⁷⁴

Weil es als charakteristisch für verschiedene Bereiche in Kentridges Arbeitsweise gelten kann, ist es aufschlussreich festzustellen, dass der Künstler dieses Sichtbarbleiben der Spuren des Radierers erst spät als (bedeutsamen) Teil seiner Arbeit akzeptiert hat.

„Als ich mit den Animationen anfang, (...) stand ich vor dem Problem des Radierens. (...) Während des ersten Jahres, in dem ich Animationen machte, habe ich jede Möglichkeit ausprobiert, dieses Geisterbild loszuwerden. (...) Ich empfand es einfach als Fehler, als Unzulänglichkeit meiner Technik. (...) Ich habe fast anderthalb Jahre gebraucht, bis ich begriff, dass die radierten Stellen sowohl Teil der Filme als auch, mehr noch, Teil ihrer Bedeutung und ihres Reizes waren. Sie hatten mit dem Sinn der Dinge zu tun.“⁴⁷⁵

472 Vgl. u.a. Sprenger 1999.

473 Damit werden Fragen berührt, die grundsätzliche Themen der Kunstgeschichte betreffen; die Überlegungen, ab wann beispielsweise malerische Zeichen weniger im Dienste der Darstellung eines Motivs als für sich selbst und damit als Reflexion über Malerei und ihre Entstehung verwendet werden (ikonisch vs. symbolisch nach Peirce), führt letztlich auch zu der Frage nach dem Beginn der Moderne. (Vgl. hierzu als Beitrag aus dem Diskurs um narrative Kunst: Steiner 1988, darin bes. das Kapitel: Divide and Narrate: Seurat, Warhol, and Lichtenstein, S.144-183.) Dies jedoch sollte in einem anderen Rahmen als dem dieser Analyse verhandelt werden.

474 William Kentridge, in: Kentridge (dt.) 2004, S.22.

475 Kentridge/Breidbach 2005, S.37f.

Material- oder technikbedingte Gegebenheiten als Ausgangspunkt für das Werk begegnen in Kentridges Reflexion über seine künstlerische Arbeit immer wieder und zeigen sich auch im weiteren Verlauf dieser Analyse im Zusammenhang mit der narrativen Konstruktion seiner Filme.⁴⁷⁶

2.2.2 Erzähltes

Angesichts der Offenheit der Erzählung **Felix in Exile**, die dem Betrachter soviel Raum für Assoziationen und eigene Erinnerungen lässt,⁴⁷⁷ stellt sich die Frage, wie zulässig es ist, den Plot als objektive Darstellung wiederzugeben, wie es innerhalb einer narratologischen Analyse angemessen wäre; eine solche Beschreibung engt womöglich das vorliegende narrative Gebilde ein. Selbst bei strengster Beachtung der für den Plot geltenden Parameter bestünde die Gefahr, die Geschichte zu verschließen und letztlich damit eine angemessene Analyse zu verhindern. Es hat sich im Rahmen der Untersuchungen für dieses Forschungsvorhaben gezeigt, dass die Auffassung des Plots je nach Betrachter stark variiert.⁴⁷⁸

2.2.2.1 Das Problem der Narrativierung für die erzähltheoretische Analyse

Bei der Beschreibung eines Kentridge-Filmes bereitet es Schwierigkeiten, Inhalt und Beschreibung der Form differenziert wiederzugeben. Was bei der Untersuchung von Narrativität besonders wichtig erscheint, ist die Frage,

476 Welche Funktion Technik und Material für die Narrativität der Geschichte haben, wird im Abschnitt „Erzählen“ näher beleuchtet.

477 Vgl. hierzu u.a. Boris, Staci: The Process of Change, in: Kentridge 2001, S.33.

478 Festgestellt wurde dies im Rahmen von Screenings, an denen insgesamt fünfzehn verschiedene Personen teilnahmen, deren danach gemachte Angaben zum Inhalt der gesehenen Geschichte teilweise extrem voneinander abweichen. Dies erinnert an Roman Ingardens Ausführungen zu seinem Begriff der *Konkretisation*: „Je schwächer (...) der Anteil des Gemäldes und je größer die Freiheit oder gar Willkür des Betrachters ist, desto größer sind die möglichen Abweichungen der einzelnen Konkretisationen von dem durch das Gemälde bestimmten Bilde, und somit auch von dem Werte, der ihm selbst anhaftet.“ (Ingarden, Roman: *Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962, S.243) Die Feststellung der Offenheit im Werke Kentridges mag wie ein Allgemeinplatz wirken und ganz der modernen Auffassung vom *offenen Kunstwerk* entsprechen. Doch gibt der eigens vorgenommene Versuch zu diesem Phänomen Aufschluss über die narrative Wirksamkeit und Offenheit der Bilder Kentridges.

inwiefern der unvorbereitete Betrachter überhaupt eine Geschichte oder Erzählung in dem betreffenden Werk, in diesem Falle einem Film, erkennt. Texte wie beispielsweise derjenige von Christov-Bakargiev⁴⁷⁹ lassen deutlich erkennen, dass sie nur aufgrund einer sorgfältigen und vor allem wiederholten Sichtung des Materials entstehen können – aber ist nicht ein wesentliches Merkmal einer „guten“ Geschichte, dass sie eingängig und mühelos nachvollziehbar ist? Und auch wenn die Kentridge-Filme üblicherweise im Ausstellungsraum in einer Endlosschleife gezeigt werden, sind sie nicht darauf angelegt, immer und immer wieder angesehen zu werden.⁴⁸⁰ Was also nimmt der Betrachter an narrativen Zusammenhängen wahr, wenn er den Film sieht? Bei dem Versuch, den Plot nachzuerzählen, werden die Lücken offensichtlich, die sich in *Leerstellen* manifestieren, die der jeweilige Betrachter nicht füllen kann und die oftmals als Fragen formuliert werden. Kentridge selbst erklärt dieses Phänomen so:

„Es ist nicht so, dass es wichtig wäre zu zeigen, dass es zwischen den verschiedenen Sequenzen Lücken gibt. Es gibt immense Lücken. (...) Zwischen den beiden Bildern kann es eine beliebige Anzahl verschiedener Beziehungen geben, Aktionen, die in der Zwischenzeit passieren, und Assoziationen, die mit ihnen einhergehen. (...) Innerhalb all dieser verschiedenen Assoziationsbereiche gibt es verschiedene Richtungen, in die es in diesem speziellen Film weitergehen könnte.“⁴⁸¹

Okwui Enwezor vereinfacht den Aufbau und den Effekt von Kentridges Filmen, wenn er schreibt:

„While Kentridge works without any predetermined narrative or storyboard the films are not products of chance: they usually begin with

479 Vgl. hierzu auch das später angeführte Beispiel Christov-Bakargiev, in Abschnitt 2.2.2.3.

480 Allerdings ist ein nicht unwesentlicher Effekt dieser Art der Präsentation, dass es dem Zufall überlassen ist, ob der Besucher den Projektionsraum genau in dem Moment betritt, in dem der Film beginnt. Die wenigsten Besucher einer Ausstellung sehen den Film also von Anfang an. Dies könnte nur bei einer eigens veranstalteten Filmvorführung gewährleistet werden. Kentridge selbst äußert sich zu diesem Problem in einem aktuellen Interview: „(...) da gibt es so viel zu sehen, da erwarte ich nicht, dass die Leute alles bis zum Ende ansehen. Das ist okay, wenn die Leute rein und raus laufen. Aber natürlich möchte ich sie schlagen, wenn sie gleich wieder rauslaufen.“ (William Kentridge, in: Althen, Michael: Die Verwandlung einer Katze in ein Telefon (Interview mit William Kentridge), Frankfurter Allgemeine Zeitung; 27.10.2005, S.39)

481 William Kentridge in: Kentridge/Breidbach 2005, S.113.

a central image and then, like montage, fragments are drawn, cut-outs are attached, until the narrative builds to a coherent picture.“⁴⁸²

Das Bild, das sich für den Betrachter ergibt, ist eben nicht kohärent, sondern ambivalent und rätselhaft, changierend zwischen konkret und abstrakt, zwischen erzählend und zeigend. Verschiedene Zuschauer nehmen nicht nur unterschiedliche Aspekte des Filmes unterschiedlich wahr, sondern scheinen teilweise Zeugen ganz anderer Erzählungen zu werden.⁴⁸³ Als *Thema* dagegen werden übereinstimmend Rassentrennung und Apartheid in Südafrika angegeben, wobei der Schwerpunkt von Betrachter zu Betrachter mal mehr auf der persönlichen Geschichte zwischen den beiden Protagonisten, mal mehr auf der politischen Situationsbeschreibung liegt. Die Wahrnehmung der Atmosphäre des Filmes schließlich stimmt bei allen Zuschauern überein: Trauer, Sehnsucht, Einsamkeit, Melancholie werden ausnahmslos als vorherrschende Stimmung angegeben.

So zeigt sich, dass es aufschlussreich sein kann, nicht nur generell auf die Unbestimmtheitsstellen und die unterschiedlichen Rezeptionsweisen unterschiedlicher Rezipienten hinzuweisen, sondern dieser Spur weiter zu folgen und tatsächlich einmal beispielhaft zu erproben, was sich auf Rezipientenseite ‚abspielt‘. Dieser Versuch veranschaulicht, dass William Kentridge in seinen Werken tatsächlich weniger eine konkrete Geschichte erzählt, als vielmehr eine Stimmung, Gefühle und verbal schwer Fassbares vermittelt. Um dies zu erreichen, greift er auf bestimmte bekannte Handlungsschemata und Geschichten zurück. Diese lässt er jedoch narrativ unausgeführt und deutet sie nur in einzelnen Bildern an. Wiederholt und verändert bilden diese Bilder, wie Angela Breidbach formuliert, „aus transparenten Schichten Akkorde“⁴⁸⁴, im Gegensatz zu der linearen

482 Enwezor, Okwui: *Swords Drawn*, in: *Frieze*, Nr.38/1998, London 1998, S.66-69, hier S.66.

483 Die Angaben zum Kern der Handlung reichen von der Liebesgeschichte über den zweifelnden Journalisten im Exil bis hin zur der Geschichte um den Mörder vieler Menschen, eingeschlossen der Frau Nandi.

484 Kentridge/Breidbach 2005, S.111

Beschaffenheit eines Erzählstranges: So wie Akkorde Klänge bilden, deren einzelnen Töne nur der geschulte Hörer identifizieren kann, so bilden Kentridges Bilder Eindrücke, deren Elemente nur bei genauester Betrachtung differenziert werden können.⁴⁸⁵

Vermeintlich paradoxerweise ist zu beobachten, dass sich die Eindeutigkeit des Plots mit jeder neuen Ansicht des Films weiter auflöst. Der Betrachter nimmt jedes Mal neue Eindrücke und Details wahr, findet andere Spuren und vorgebliche Abläufe, denen zu folgen sich lohnt, und erhält immer „neue Geschichten, die für eine endlose Anhäufung von Bedeutungen und emotionalen Reaktionen sorgen.“⁴⁸⁶

„There is no necessary continuity between the images. There is no allegorical, one-to-one meaning in the symbols that enables them to read like a book. But neither is it arbitrary nor 'anything goes'. The story (...) has to be told finally, by the viewer. But not all are equal: there are good storytellers and bad, and like the topological transformations, there is, as likely as not, no solution. It is about the impossibility of factuality. Facts are not enough.“⁴⁸⁷

Um schließlich der vom Künstler festgelegten Abfolge von Bildern als auch den sich aus ihrer narrativen Offenheit ergebenden Möglichkeiten Rechnung zu tragen, wird das eigens angefertigte Filmprotokoll ergänzt durch eine Zusammenstellung von Eindrücken und Assoziationen, die bei den verschiedenen Betrachtern und Betrachterinnen beim Ansehen von *Felix in Exile* hervorgerufen wurden. Es ist zu hoffen, dass sich dies als die der Vielschichtigkeit der Geschichte ebenso wie dem Anspruch einer wissenschaftlichen Forschungsarbeit angemessene Form der verbalen Wiedergabe von *Felix in Exile* erweist.

485 Vgl. hierzu die Ausführungen zur Technik im vorigen Abschnitt sowie die Überlegungen zum narrativen Potential des Mediums.

486 Taylor, Jane: Im Schatten des Zweifels, in: Kentridge (dt.) 2004, S.11-16, hier S.17.

487 William Kentridge, Tryptichs, 1985, abgedruckt in: Kentridge 1998, S.17.

2.2.2.2 Film-Protokoll

Min./ Sek.	Sicht-Protokoll	Narrativierungen ⁴⁸⁸
	(Landschaft, neutrale Perspektive) Landschaft mit blauem See. Um den See herum stehen Pfähle, aus dem Bildhintergrund schlängelt sich ein Fußweg durch das Bild um den Teich herum und verschwindet etwa mittig im Bildvordergrund Gesang einer einzelnen Frauenstimme, Zirpen von Zikaden, Vogelgezwitscher	<i>Wo ist das?</i> <i>Steppe</i> <i>Afrika</i> <i>Das könnte überall sein.</i>
0:02	(Nandis ⁴⁸⁹ Hand, personale Perspektive) Hand, die mit einem Bleistift auf ein Blatt Papier zeichnet, darunter andere Blätter, rote und blaue nicht zu identifizierende Zeichen, hinter den Blättern Landschaft, Hand zeichnet Pfähle, um sie herum bildet sich Wasser	<i>Wer zeichnet?</i> <i>Messer eines Messerwerfers</i>
0:08	(Nandi, neutrale Perspektive) Nandi vor den Blättern, schreibt konzentriert, neben ihr ein Sextant. Neben dem Gesang, Brandungsgeräusche.	<i>Seefahrt</i>
0:12	(Felix, neutrale Perspektive) Zimmer, mit Bett, Stuhl, Waschbecken mit Spiegel, Bidet. Fliegen umkreisen die blassblaue Glühbirne, Felix materialisiert sich auf dem Stuhl. Streichmusik setzt anstelle des Gesangs ein. Über Felix in der Zimmerecke erscheint: „FELIX IN EXILE“. Felix hält den Kopf gesenkt, er ist nackt, nimmt einen Koffer, der (plötzlich) neben seinem Stuhl steht, legt ihn auf seinen Schoß, öffnet ihn mit einem deutlich hörbaren Geräusch eines Schließmechanismus. Kaum hörbar männliche Stimmen oder Gesang.	<i>Künstler in seinem Atelier</i> <i>Gefängniszelle</i> <i>Hotelzimmer</i> <i>Es ist heiß.</i>

⁴⁸⁸ Die „Narrativierungen“ wurden im Rahmen von Screenings gesammelt. Fünfzehn verschiedene Personen nahmen daran teil; ihre Beobachtungen und Überlegungen wurden hier zusammengestellt.

⁴⁸⁹ Obwohl der Zuschauer im Film den Namen der Frau nicht erfährt, sei hier für sie der Name „Nandi“ verwendet, mit dem Kentridge sie stets in allen Äußerungen über den Film bezeichnet (nach der Frau, die dem Künstler für diese Figur Modell stand).

0:29	(neutrale Perspektive) Lebloser Mann liegt auf dem Boden, zwischen Zeitungen, Kopf nach links, auf der Seite, Oberkörper fast gänzlich entblößt, Hose, Hemd, wirkt leblos, Blut fließt aus einer großen Wunde am Bauch, Papierblätter wehen herum, beginnen ihn zu bedecken. Geräusch des wehenden Papiers. Streichmusik.	<i>Warum ist der Mann verletzt? Wer ist er? Er ist vergessen worden.</i>
0:46	(neutrale Perspektive) Landschaft, ohne See, sehr grau, eines der Blätter fliegt von vorne links mit deutlichen Raderspuren (wie im vorigen Bild) über die Landschaft nach hinten rechts ins Bild zum Horizont. Frauengesang setzt wieder ein.	<i>Zeitungen Ein Papiervogel, Kindertrickfilm, Papier faltet sich zum Schmetterling und fliegt weg</i>
0:50	(Felix, neutrale Perspektive) Felix in seinem Zimmer. Er sitzt auf seinem Bett, halb von hinten zu sehen, der geöffnete Koffer liegt neben ihm auf dem Bett. Er sieht ein Buch auf seinem Schoß an, blättert darin, die Bilder darin sind nicht zu erkennen, nur zu erraten.	<i>Das Buch ist ein Tagebuch. Skizzenbuch des Künstlers.</i>
0:57	(neutrale Perspektive) Ein Mann auf dem Boden liegend, auf dem Rücken, Kopf rechts, von Zeitung verdeckt, Hose, entblößter Oberkörper. Der Boden unter ihm färbt sich dunkel. Geigenmusik	<i>Mord und Totschlag</i>
1:01	(Toter, neutrale Perspektive) Anderer Mann auf dem Boden, auf dem Rücken liegend, Kopf nach vorne (zum Betrachter), Füße oben rechts aus der Mitte gerückt, entblößter Oberkörper, verhüllte Beine, unter seinem Kopf dunkle Lache, die sich ausbreitet.	<i>Gewalttätigkeit Blut</i>
1:04	(Landschaft, Nandis Blick durch das Fernrohr) Ein viereckig ummauerter Swimmingpool vor karger Landschaft, im blauen Wasser zwei Felsen o.ä. Das Wasser bewegt sich. Ein roter Strich in der Mitte des Bildes zischt geräuschvoll ins Wasser. Wasserrauschen	<i>In Fernrohren findet man nie das, was man sucht.</i>
1:09	(Nandi, neutrale Perspektive) Nandi schaut in einen Sextanten	<i>Wer ist sie?</i>

1:12	(Toter, Nandis Perspektive) Mann auf dem Boden liegend, Kopf nach links, auf der Seite, rechter Arm abgewinkelt nach vorne, Augen geschlossen, Wunde am rechten Oberschenkel.	<i>Alle Toten sind schwarze Männer. Apartheid Rassenkonflikte</i>
1:14	(Nandi, neutrale Perspektive) Nandi nimmt das Auge vom Gerät, ihr runder Ohrstecker ist blau, ein Rädchen am Gerät rot, Gerät verschwindet nach rechts, Nandi alleine im Bild, blinzelt und bewegt sich leicht.	
1:18	(Toter, neutrale Perspektive) Mann am Boden, Blutlache breitet sich unter seinem Kopf aus, neben ihm Zeitung.	<i>Massaker in Ruanda</i>
1:22	(Felix, neutrale Perspektive) Felix, wie vorher mit dem Buch auf dem Bett, blättert einmal um.	<i>Einsamkeit</i>
1:25	(Toter, neutrale Perspektive) Mann (wie 1:18), große Blutlache, Blick aus der Distanz. Um ihn herum wachsen Stäbe oder schmale Pfähle/Stangen aus dem Boden (mit metallischem Geräusch). Eine rote Linie umrandet seine Leiche, ebenso wie die Blutlachen. Zeitungen beginnen ihn zu bedecken, über seinen Beinen wachsen zwei Stangen zu Schilderstangen, zwischen denen sich ein weißes Schild von oben nach unten materialisiert. Währenddessen verschwindet der Mann, und zurück bleiben Papierhaufen, kleinere Haufen an den Pfählen. Grillen und ein Geräusch wie das Tippen einer Schreibmaschine setzen ein.	<i>Stigmata Totenbetten der Indianer Zeichen für Industrie Konturen Kreidezeichnungen von Tatorten</i>
1:36	(Seismograph, neutrale Perspektive) Seismograph, Rolle, auf der in rot Linien wie Fieberkurven etc. gezeichnet werden. Dann entsteht auf der Walze ein roter Kreis mit einem schwarzen Stab darin. Klappern wie eine Schreibmaschine o.ä.	<i>EKG Fieberkurven Erdbeben Druckpresse</i>
1:41	(Felix, neutrale Perspektive) Rechts im Bild: Felix halb von hinten, nur Brustbild, vor ihm steht der geöffnete Koffer, links Bidet und Waschbecken zu sehen, Papier am Boden, im Koffer ultraschallbildförmiges Bild, ausschlagende Nadel. Geräusch wie seit 1:36.	<i>Wie kommt dieses Gerät in seinen Koffer? Was ist das? Was zeigt es ihm an?</i>
1:46	(Landschaft, neutrale Perspektive) Landschaft, vorne rechts blaue Wasserfläche, Schilfreihe, drei Sockel wachsen (mit einem Grollen) aus dem Boden.	<i>Rätselhafte Landschaft</i>

1:54	(Felix, neutrale Perspektive) Felix (wie 1:41), Papier wächst im Stapel aus seinem Koffer, Blätter verschwinden nach rechts und links. Ein Papier wischt durch den verblassten Titel an der Wand und verändert ihn kurz zu „KILL“. Erst schemenhaft, dann deutlich ist auf dem Papier im Koffer die Landschaft mit dem Transparent zu sehen. Klappern wird leiser. Zirpen der Grillen.	<i>Koffer voller Erinnerungen</i> <i>Heimweh</i>
2:00	(Landschaft, Felix' Sicht) Dieselbe Landschaft. Links wieder das weiße Schild, Papier flattert ins Bild, karge Landschaft, bestellte Felder, rechts Mauer, Papier flattert auf und ab nach hinten davon (deutliche Radieserspuren).	<i>Leere Ödnis</i>
2:06	(Felix, neutrale Perspektive) Felix vor seinem Papierstapel im Koffer. Er schaut auf die Landschaft, in der eine einzelne weißgekleidete Person, die etwas auf dem Kopf trägt, auftaucht. Frauengesang setzt wieder ein.	<i>Vage Erinnerungen</i> <i>Ferne</i>
2:11	(Landschaft, neutrale Perspektive) Landschaft. Eine Person (weit entfernt) läuft von rechts nach links. Ein Blatt scheint von der Last, die sie auf ihrem Kopf trägt, wegzuwehen. Geräusch flatternden Papiers.	<i>Wer ist diese fremde Frau?</i>
2:13	(Felix, neutrale Perspektive) Felix in seinem Zimmer auf seinem Stuhl. Vom Koffer fliegen Blätter durch das ganze Zimmer, bedecken den Boden, das Bett. Es erscheinen die ersten Bilder an der Wand. Es ist unkenntlich, was auf den Bildern zu sehen ist. Felix senkt den Kopf in seinen Koffer hinein.	<i>Das Papier: deckt das Geschehene zu Felix versteckt sich, vergräbt sich. Schuld</i>
2:15	(Frau (Nandi?), Felix' Perspektive) Nahaufnahme einer schwarzen Frau mit Blätterstapel auf dem Kopf, von dem Blätter fallen.	<i>Afrika sinnlose Handlung</i>
2:16	(Felix, neutrale Perspektive) Diese Blätter scheinen bei Felix, der wieder hinter seinem Stapel (im Koffer) sitzt von oben links ins Bild zu flattern, fallen in seinen Koffer. Dort bildet sich auf dem Blatt eine Landschaft mit dem Teich (wie Anfangs- und Schlussbildbild). Geräusch flatternden Papiers.	<i>Merkwürdige Verbindungen zwischen den Bildern</i>
2:24	(Nandi, neutrale Perspektive) Nandi hinter einem anderen Gerät, eine Art Zeiger oder Lineal pendelt einmal von rechts nach links. Sie öffnet das freie Auge.	<i>Sextant</i>

2:28	(Landschaft, Menschen, Nandis Perspektive) Fernrohrblick: Gruppe von Menschen vor dem weißen Schild/Transparent. Sie gehen mit dem Schild links aus dem Ausschnitt hinaus.	<i>Obdachlose Demonstrationen Friedensfahne</i>
2:33	(Himmel, Nandis Perspektive) Ausschnitt wird schwarz mit weißen Punkten (Sterne). Eine Sternschnuppe schießt von oben nach unten ins Bild und bildet eine runde schüsselartige Form. Alles verschwindet, zurück bleibt der Sternenhimmel, der blinkt und funkelt, dann plötzlich oben mittig (weiß auf schwarz) ein Wasserhahn, dessen Griff gedreht wird (quietschend). Aus ihm fließt bläuliches Wasser.	<i>Freie Wünsche Stern zu Bethlehem Durst stillen Leben, Fruchtbarkeit, Fluss</i>
2:41	(Wasserhahn, neutrale Perspektive) Überblendung: Das Bild wandelt sich zu einem Positiv-Bild eines Wasserhahns, der sich in einem weißen Becken befindet, in das nun das blaue Wasser fließt, bis das Becken gefüllt ist, dann Wasserhahn aus.	<i>Wasser als etwas Gutes, das manchen Menschen zur Verfügung steht, manchen nicht</i>
2:46	(Felix, neutrale Perspektive) Felix an seinem Wasserbecken in seinem Zimmer, in dem jetzt lauter Bilder von Landschaften und optischen Geräten hängen, schöpft Wasser in sein Gesicht, sieht sich selbst im Spiegel an.	<i>Waschen Reinwaschen Selbstzweifel Erinnerungen</i>
2:52	(Felix, neutrale Perspektive) Nahaufnahme: Felix guckt sich im Spiegel an, beginnt sich zu rasieren (mit einem harten Geräusch). Er rasiert sein Spiegelbild bis zu den Augen fort, hält inne, geht näher heran, schöpft mit der linken Hand Wasser und spült damit über sein Spiegelbild, das zuvor geblinzelt hat, obwohl der ‚echte‘ Felix nicht blinzelte. Er wäscht das Spiegelbild und den Becher auf der Ablage vor dem Spiegel fort. Kurz entsteht der Eindruck, als entstünde ein See im Spiegel.	<i>Vampir ohne Spiegelbild Verlust der Identität</i>
3:06	(Nandi, neutrale (personale?) Perspektive?) Hand zeichnet auf einem Blatt (wie zu Anfang) einen mit Wasser gefüllten Trog mit Ausguss auf einem Dreibein, darüber eine technische Zeichnung	

3:11	(Felix, neutrale Perspektive) Felix vor Spiegel. Im Spiegel nun der von Nandi gezeichnete Trog, der kippt und das Wasser aus dem Spiegel vor Felix (wohl ins Waschbecken) schüttet, bis der Trog leer ist.	<i>Blau steht für Wohlstand</i> <i>Blau ist das Meer, der Himmel, Kälte, Frische</i>
3:14	(Nandi, personale Perspektive) Zeichnende Hand (wie 3:06), neues Blatt auf dem Blatt mit der Trog-Zeichnung, Striche, die noch keinen Sinn ergeben Geräusch des Stiftes auf dem Papier.	
3:17	(Felix, neutrale Perspektive) Felix vor dem Spiegel. Der Trog steht jetzt klein auf der Ablage vor dem Spiegel. Striche von der Zeichnung nun im Spiegel, sehen erst technisch-wissenschaftlich aus, ergeben dann Nandis Portrait (mit einem Tosen). Nandi sieht Felix an, er hebt leicht den Kopf, hebt die linke Hand, berührt Nandis Bild, lässt die Hand sinken. Sie schließen die Augen. Zwischen ihnen zeichnet sich (geräuschvoll) ein Fernrohr mit zwei Enden auf einem Ständer ab, der einerseits auf dem Brett steht und andererseits ‚im Spiegel‘ auf Nandis Seite. Beide schauen in das Fernglas.	<i>Liebespaar</i> <i>In welcher Verbindung stehen Felix und die Frau?</i> <i>Schuld</i> <i>Einer hat den anderen verlassen.</i>
3:31	(Felix' Auge, Landschaft, Nandis Perspektive) Fernrohrblick. Auge, Auge schließt sich, eine karge Landschaft entsteht, mit einzelnen kurzen Pfählen/Stümpfen und Grasbüscheln. Von hinten rechts kommt die Gruppe mit dem Transparent ins Bild, bleibt in der Mitte stehen, weiße Striche zeichnen sich ins Bild, aus denen die Walze des Seismographen entsteht. Walze zeichnet rote ‚Fieberkurve‘ Frauenstimme setzt ein.	<i>Blick durch das Auge nach Hause, nach Afrika.</i> <i>Sehnsucht nach der Frau/nach dem Mann</i>
3:47	(Felix und Nandi, neutrale Perspektive) Nandi und Felix am Spiegel, sehen einander an	<i>Entfremdung Sehnsucht Traum</i>
3:49	(Seismograph, neutrale Perspektive) Nahaufnahme Seismograph. Mehrere Striche entstehen auf der Rolle. Sie bilden eine Landschaft mit Stümpfen, um die sich rote Kreise bilden.	
3:59	(Nandi und Felix, neutrale Perspektive) Nandi und Felix, etwas näher. Wasser läuft aus dem kleinen Trog. Beide öffnen das freie Auge und schauen einander an.	<i>Wer beobachtet wen?</i> <i>Unerreichbarkeit</i>

4:03	(Felix, neutrale Perspektive) Felix in seinem Zimmer im Bett, an der Wand lehnend, unter der Decke, Koffer auf seinem Schoß, auf der Decke wie im ganzen Raum Blätter, das blaue Wasser läuft aus dem Trog (rauschend und plätschernd).	<i>Das Wasser ist bedrohlich.</i> <i>Rätselhafte Quelle</i>
4:07	(Felix, neutrale Perspektive (oder: Nandi, Felix' Perspektive)) Felix nun im Profil rechts im Bild. Er schaut in den Kofferdeckel, in den das Bild des vollen Troges geheftet ist. Der Trog läuft aus, das Bild fällt aus dem Ausschnitt. Darunter Bild der badenden Nandi, Arm vor der Brust, sie sieht Felix an. Bild fällt ab. Nahaufnahme Nandi, bis zur Brust im Wasser. Ein kleiner Fisch springt vor ihr aus dem Wasser, hinter ihrem Kopf her und vorne rechts wieder ins Wasser (in einer Bewegung, die derjenigen der Sternschnuppe (5:39) gleicht). Bild fällt ab. Nandis Füße, Zehen im Wasser, Knöchel übereinandergeschlagen. Bild fällt ab. Nandi liegt im seichten Wasser, der kleine Fisch springt über sie. Wasserplätschern und Streichmusik.	<i>Sehnsucht</i> <i>Erinnerung</i> <i>Liebespaar</i>
4:17	(Felix, neutrale Perspektive) Felix im Bett. Mehr Wasser am Boden. Blätter fliegen aus seinem Koffer an die Wand, wo sie hängen bleiben.	<i>Überschwemmung</i> <i>Erinnerungen, die nicht mehr gehen wollen</i>
4:21	(Felix, Personale Perspektive) Kofferdeckel wie vorher. Eine Rückenansicht Nandis fällt ab, Nandi badet, taucht ihre Hände tief ins Wasser, Fischchen springt. Bild verschwindet. Nandi trinkt Wasser aus ihren Händen, aus denen der Fisch ins Wasser springt. Das Bild verschwindet. Nandi steht hüfttief im Wasser, hebt die Arme, Felix kommt dazu, küsst ihre Brust, das Wasser steigt, sie legt ihre Arme über ihn (verschränkt), beugt den Kopf wie zum Kuss auf seinen Kopf zu ihm hinunter, das Wasser steigt, füllt das ganze Blatt, schnelle runde Ausblende Streichmusik	<i>Baden im Sommer</i> <i>Reinheit</i> <i>Liebespaar</i> <i>Zärtlichkeit</i> <i>Intimität</i>
4:29	Schwärze	
4:30	(Landschaft, Nandis Perspektive) Fernrohrblick. Landschaft, Kamera schwenkt von oben nach unten zu dem Teich, aus dem geräuschvoll Pfähle wachsen.	<i>Ausgrenzung</i> <i>verwundete Erde</i>

- 4:36 (Felix, neutrale Perspektive (Landschaft, Felix' Perspektive))
Felix von hinten vor geöffnetem Koffer, hat Blatt mit diesem Teich vor sich, aus dem nun das Fernrohr auf dem Dreibein wächst, es dreht sich von selbst, im Hintergrund wachsen mit metallischem Klirren neue Pfähle, dann klappt alles zusammen, wird wegradiert.
- 4:43 (Felix (Nandi), neutrale Perspektive)
Felix sitzt auf der Bettkante, sein Zimmerboden steht unter Wasser, mehr Blätter an den Wänden, Nandis Kopf erscheint im Spiegel füllt ihn aus bzw. wird vom Spiegel leicht angeschnitten (sprengt den Rahmen), Felix hebt den Kopf, sie schauen sich an. *Beobachterin*
- 4:49 (Nandis Arbeitsplatz, personale Perspektive)
Blätterstapel vor Landschaft, technische Zeichnung, rote Striche, Kompass o.ä., Blätter auf einem Pult. *Sonnenuhr
Geheime
Aufzeichnungen*
- 4:51 (Nandi, neutrale Perspektive)
Wie am Anfang Nandi vor ihren Aufzeichnungen. Sie hebt den Kopf, schaut in den Himmel, der sich verdunkelt, schließlich bis zur Nachtschwärze mit Sternen. Im Hintergrund das weiße Schild, Sternschnuppe, Sextant. Nandi schließt die Augen, es bildet sich eine rätselhafte Form am Himmel. *Traum
Nacht
Sternenhimmel
Anonymes Paket
Sarkophag*
Geräusche wie Klingen und Klirren und Zirpen.
- 5:03 (Himmel, Nandis Perspektive)
Fernrohrblick. Sternenhimmel, ein Koffer zeichnet sich am Himmel ab, verschwindet.
Das Zirpen hört auf.
- 5:07 (Felix, neutrale Perspektive)
Felix steht in seinem Zimmer, von hinten zu sehen, das Zimmer wird überflutet, auf den Bildern an der Wand bewegen sich die Geräte, daraus entsteht schließlich ein großes Bild von Nandi. Sie erwächst aus allen anderen Bildern. Felix sieht zu ihr auf. Nandi öffnet das Auge und sieht ihn an.
Wasserrauschen. Gesang setzt wieder ein.
- 5:15 (Nandi, neutrale Perspektive)
Nandi guckt in ihr Fernglas wie 2:24, schließt das freie Auge, der Himmel wird dunkelgrau. *Verfinsterung
Gefahr*

5:19	(Menschen, Nandis Perspektive) Fernrohrblick. Der Kopf eines schwarzen Mannes, dahinter angeschnitten ein weiterer, der in die Kamera blickt. Kamera schwenkt nach rechts, ins Gesicht eines weiteren Mannes, der daraufhin auch in die Linse schaut, schwenkt weiter an einer Frau vorbei, schließlich zu einer weiteren Frau, die müde in die Linse blickt. Stimmengewirr im Hintergrund. Gesang verstummt.	<i>Demonstranten Arme Leute Müdigkeit und Erschöpfung</i>
5:26	(Menschen, neutrale Perspektive) Bildfüllend: etwa acht Menschen, nur zwei portraitaartig zu erkennen, gucken den Betrachter an, im Hintergrund bewegen sich scheinbar viele Menschen.	<i>Heimatlose Aufdringlichkeit der Kamera</i>
5:28	(Nandis Arbeitsplatz, personale Perspektive) Wieder ein Blatt mit technischen Zeichnungen, darauf liegt ein Kompass, dessen Nadel sich dreht, unterer Teil der Zeichnung könnte ein Teich sein, mit Pfählen, aus dem explosionsartig ein graues Feld wächst. Lautes Zirpen der Grillen.	<i>Orientierungs- losigkeit Seefahrt</i>
5:35	(Neutrale Perspektive) Negativbild des vorherigen, explosionsartige Formen. Zirpen und Streicher.	
5:39	(Nandi, neutrale Perspektive) Nandi vor Gerät wie 2:24 vor Nachthimmel, eine Sternschnuppe saust geräuschvoll um sie herum (mit einer Bewegung wie zuvor der kleine Fisch (4:07))	<i>Freie Wünsche Verheißung der Erfüllung von Träumen</i>
5:44	(Himmel, Nandis Perspektive) Fernrohrblick. Eine Form (Verpackung) materialisiert sich weiß auf schwarz, enthüllt einen liegenden Kopf (Männerkopf, Hals rechts, auf dem Hinterkopf liegend).	<i>Grauen Verbrechen Horrorfilme („Seven“)</i>
5:54	(Toter, Nandis Perspektive) Fernrohrblick. Mann liegt, am Boden, Schnitte im Gesicht und im Bild, blutet aus einem solchen Schnitt, rote Umrandungen markieren die Wunden und den Körper. Runde Ausblende. Streichmusik.	<i>Operationsnaht</i>
6:00	(Toter, Nandis Perspektive) Fernrohrblick. Nahaufnahme Schulter, untere Hälfte Gesicht, Hand, Wunde an der Brust und am Unterarm, Wunden werden rot eingekreist.	<i>Pressebilder Wer markiert die Bilder rot? Ausbruch von Gewalt</i>

6:05	(Toter, Nandis Perspektive) Fernrohrblick. Männerkopf, rot umkreiste blutende Wunden am Kopf.	<i>Worauf sollen die Markierungen mich aufmerksam machen?</i>
6:09	(Toter, neutrale Perspektive) Fernrohrblick. Unterarm mit Hand, rote Kreise am Arm und am Boden.	<i>Wunden Schmerz</i>
6:13	(Toter, neutrale Perspektive) Fuß mit Hosenbein, aus dem Blut läuft, rote Kreise und Umrandungen, Linien	
6:17	(Toter, neutrale Perspektive) Seitlich liegender Kopf, Blutlache darunter	
6:20	(Toter, neutrale Perspektive) Auf der Seite liegender Mann, er wird mit Zeitungen zugedeckt und verschmilzt mit einem Grollen mit der Landschaft. Er wird zum Felsen. Geräusch flatternder Zeitungen.	<i>Viel Zeit vergeht. Asche zu Asche, Staub zu Staub Grabstein Totschweigen von Politik und Medien</i>
6:26	(Toter, neutrale Perspektive) Mann mit Kopf unter der Zeitung, nackter Oberkörper, wird zur Landschaft. Zeitung (Kopf) wandelt sich zu dem weißen Schild rechts im Bild.	<i>Berichterstattung überdeckt Wahrheiten</i>
6:29	(Toter wird zur Landschaft, neutrale Perspektive) Mann aus 1:18 wird zu dem gemauerten Pool mit zwei Felsen	<i>Vergessen Mausoleum</i>
6:33	(Teleskop, neutrale Perspektive) Angeschnittene Nahaufnahme von dem Teleskop auf dem Stativ	
6:35	(Felix (Nandi), neutrale Perspektive) Felix. Oberkörper, von hinten, Blick auf Waschbecken und Wand, auf dem sich nun deutlich erkennbar lauter optische Geräte befinden. Das Wasser steigt, nun fast bis zum Waschbecken. Bilder an der Wand verändern sich wieder zu einer Zeichnung von Nandi. Wasser läuft aus Nandis Schulter, eine weitere Wandzeichnung erscheint: Walze, die vier Linien zeichnet. (Nandi wird zum Seismographen) Tipp-Geräusche und Frauengesang	<i>Alles vermischt sich. Unverständliche Zusammenhänge Alles eins: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Realität und Traum</i>

6:47	(Nandi, neutrale Perspektive) Nandi nackt bis zur Hüfte, hebt die Arme, hält ihre Hände vor das Gesicht und beugt sich zurück. Deutliche Radierspuren (Eindruck von Verlangsamung der Bewegung)	<i>Schutzlosigkeit Verletzlichkeit Unschuld</i>
6:50	(Seismograph) Nahaufnahme Seismograph, der hämmert, zeichnet, arbeitet Das Geräusch des Druckens und Tippens wird lauter.	<i>Erderschütterung</i>
6:53	(Nandi) Nahaufnahme Nandi Lautes Grillen, Zirpen, Tosen.	
6:56	(Teleskop) Das Fernrohr explodiert (mit lautem Geräusch). Der Gesang setzt aus.	<i>Nandi erträgt den Blick durch das Fernrohr nicht mehr.</i>
6:57	(Felix' Waschbecken) Waschbecken. Wasserhahn läuft. Das Wasser in Felix' Waschbecken färbt sich rot.	<i>Tod, Verletzung Blut Telepathie</i>
6:58	(Nandi) Nandi fällt zurück	<i>Nandi stirbt beim Anblick des Elendes in der Welt.</i>
6:59	(Felix' Waschbecken) Wasserhahn, ruckartig nähergezoomt (Nandi) Nandi hält sich die Seite und fällt	<i>Fühlt Felix Nandis Sterben? Felix erinnert sich an ihren Tod.</i>
7:00	(Felix' Waschbecken) Sehr kurz: rotes Wasser (Nandi) Nandi fällt.	<i>Nandi stirbt.</i>
7:01	(Felix) Felix von hinten, nur bis zur Schulter, vor seiner Zimmerwand, auf der eine große Zeichnung der liegenden Nandi zu sehen ist (nur der Kopf), Blutlache Der Gesang setzt wieder ein.	
7:03	(Nandi) Nandi liegt am Boden, ihr Fernglas in der rechten Hand. Der Boden unter ihr verdunkelt sich.	<i>Hat Felix sie ermordet?</i>

- 7:08 (Nandi)
Aus größerer Distanz: Nandi liegt am Boden, die Beine weiß verhüllt, Oberkörper nackt. Papier liegt am Boden, der Boden verdunkelt sich. Es entstehen rote Umrisslinien um ihren Körper, Zeitungen wirbeln hoch und bedecken sie. Der Seismograph erscheint auf ihr, Stangen wachsen um sie herum aus dem Boden. Die Geige setzt wieder ein.
- Auf welcher politischen Seite steht Felix?*
- Hat er ihren Tod zu verantworten?*
- 7:23 (Felix)
Felix steht in seinem Zimmer, bis zum Gesäß im Wasser. Die Bilder an den Wänden verblassen, der Koffer schwimmt umher. Blätter fliegen herum, in den Koffer zurück.
Der Gesang endet.
- Felix schwimmt im unverdienten oder ungewollten Überfluss.*
- Er ertrinkt in seinem Kummer.*
- 7:27 (Nandi wird zur Landschaft)
Nandi. Die Stangen wachsen geräuschvoll zurück. Nandi wird zum Teich. (wie Anfangsbild)
- Zeit vergeht.
Hoffnungsvolles Zeichen
Fließen und Wachstum*
- 7:35 (Felix)
Felix geht durch das Wasser zum Spiegel. Das Zimmer scheint sich aufzulösen. Der Koffer schließt sich vernehmlich. Felix steht mit dem Rücken zum Betrachter vor dem Spiegel, der sich verflüssigt und die Wand mit Zischen und Grollen die Wand hinunterläuft und sich auflöst, der grauen Wand gleich wird. Wasser rauscht.
- Das Vergessen setzt ein.*
- Das Leben geht weiter.*
- 7:43 (Felix)
Felix war unbewegt und steht nun in der Landschaft in dem Teich, bewegt die Hände etwas im Wasser. Sein Koffer steht hinter ihm am Ufer. Die Kamera zoomt weg.
Frauenstimme setzt wieder ein. Ansonsten Zirpen, Quaken, Geige sehr zurückhaltend.
- Der Teich ist ein Denkmal.*
- Er badet in Schuld.
Linderung der Ohnmachtgefühle*
- Kann das Leben mit dieser Schuld weitergehen?*
- 8:12 Ende. Grillenzirpen, Abspann bis 8:40.

Bevor das Protokoll ausgewertet wird, seien im folgenden drei verschiedene Varianten des Plots wiedergegeben, von denen die erste nach erzähltheoretischen Gepflogenheiten erstellt, die zweite von Kentridge selbst notiert wurde und die dritte schließlich von der Kentridge-Spezialistin Carolyn Christov-Bakargiev stammt, die eine sorgfältige Beschreibung des Films leistet. Hierbei wird noch einmal deutlich, wie unterschiedlich der Film selbst nach genauer Betrachtung gesehen wird.

2.2.2.3 Plot

Ein nackter Mann sitzt alleine in einem Zimmer. Eine Frau benutzt wissenschaftliche Geräte, zeichnet und blickt durch ein Teleskop. Als der Mann sein Gesicht wäscht und rasiert, erblickt er durch den Spiegel die Frau. Durch ein Fernrohr nehmen sie Kontakt zueinander auf. Eingeflochten in diese zwei Erzählstränge sind Bilder getöteter Menschen. Die Frau stirbt. Der Mann verliert die Bilder an seinen Wänden, die mit den von der Frau gezeichneten identisch zu sein scheinen, und badet in einem Teich, zu dem zuvor die Frau zerflossen ist.

Der Plot nach Kentridge

“Felix is alone in a room, (I assume Paris, from the title of the first film). The landscape of the east Rand fills his suitcase and walls. The terrain is filled with bodies. These corpses melt into the ground. A new woman, Nandi, surveyor of this landscape, meets him across his mirror. She is absorbed into the ground. Felix returns to her pool.”⁴⁹⁰

Der Plot nach Christov-Bakargiev

“The fifth in the Soho Eckstein/Felix Teitlebaum series, Felix in Exile, concentrates on Felix, while Soho is temporarily erased from the story.

490 William Kentridge, 1994, in: Kentridge 1998, S.90. Kentridge nennt die Figur im Film „Nandi“ nach der auch im Abspann aufgeführten Frau, die für diese Filmfigur Modell stand.

The film begins with an indistinct view of a landscape resembling the mining and industrial wasteland of the Witwatersrand outside Johannesburg. It then cuts to a close-up of a hand, drawing surveyor's marks and measurements on paper, and this is immediately followed by a view of the African woman, Nandi, who is making the drawing. Behind her is a surveyor's theodolite (an instrument for measuring angles).

(...) Felix is portrayed naked and alone in a dismal hotel room adorned only by a bed, chair, mirror, sink and bidet. He is looking at a suitcase full of Nandi's drawings. Nandi observes the land with surveyor's tools and instruments, drawing what she sees. She is measuring and recording on paper the evidence of violence and brutal massacre so that it will not be reabsorbed into the terrain. She also looks at the sky at night, seeing emblems and images in the constellations above. As she draws, her vision materialises into orange-red silhouettes around bodies and with bleeding wounds, lying in the landscape. Isolated in his room, Felix cannot directly 'see' the landscape, nor the marches of protesters, nor the dying, bleeding bodies covered in newspapers, who are absorbed into the landscape. He sees only Nandi's drawings, and through her eyes, he is granted an oblique and indirect vision onto the violence perpetrated on the body/terrain of Africa. (...)

By shaving, Felix erases his own reflection from the mirror, but Nandi, as if on the other side of the membrane between art and reality (represented by the mirror), inundates his room with water and encounters him through a double-ended telescope, which they both look into together. Felix and Nandi embrace in the pool of water. Nandi begins to draw; beacons or karkers rise up from the ground. (...) In charting the landscape, Nandi is reappropriating the tools that were once used to dominate the terrain, in an active attempt to map new histories and geographies, a 'new' South Africa.

Felix, meanwhile, is lonely and anxious, an imprisoned and impotent onlooker. As Nandi bathes in the pool, she is shot and falls to the ground like the bodies that she had drawn earlier in the film. The hotel room fills with water, the papers peel from the wall and Felix is left alone in the pool of her lost body, his back to the viewers, looking out at the barren terrain.⁴⁹¹

Anhand des Protokolls werden folgende Aspekte offensichtlich: Die Geschichte wird aus verschiedenen Perspektiven erzählt. Um diese

491 Christov-Bakargiev, Carolyn: Felix in Exile, in: *Kentridge 1998*, S.90.

Perspektiven kenntlich zu machen, benutzt Kentridge zum einen den runden Bildausschnitt als Zeichen für den Blick durch das Fernrohr. (vgl. Abb.37) Gleich zu Beginn wird das Sichtgerät mit der Frau, Nandi, in Verbindung gebracht, so dass es dem Betrachter möglich ist, alle Bilder ‚durch das Fernrohr‘ ihr zuzuordnen. Die Bilder der Toten beispielsweise werden sowohl durch Nandis Augen (z.B. 6:00, vgl. Abb.38) als auch aus einer neutralen Perspektive gezeigt (z.B. 6:13, vgl. Abb.39) Dasselbe gilt für die Landschaftsbilder.

Wenn der Betrachter mit Felix’ Augen sieht, zeigt der Erzähler dies an, indem er einen Blickwinkel wählt, der den Blick des Betrachters sozusagen von hinten über Felix’ Schulter auf die Bilder in seinem Koffer lenkt (z.B. 2:06). Die Bilder werden damit als innere Bilder, als Erinnerungen, erkennbar.

Wie genau Kentridge mit dem Schnitt arbeitet, um Perspektivierungen zu erreichen, wird besonders an zwei Sequenzen deutlich: Nachdem etwa die ersten neunzig Sekunden des Films dafür genutzt worden sind, die Protagonisten, ihre Attribute und alle Motive ohne eine stringente Reihenfolge einzuführen, wechseln sich für etwa fünfzig Sekunden Ansichten von Felix’ Zimmer einerseits und Landschaften andererseits ab (1:41 bis 2:27). Ähnlich verhält es sich in einer späteren Sequenz, die in 5:15 mit Nandis Blick in ihr Fernrohr eingeleitet wird. Die folgenden Bilder zeigen verschiedene Ansichten von lebenden und toten Menschen, teils durch das Fernrohr, teils bildfüllend, unterbrochen von Ansichten Nandis an ihrem Beobachtungsplatz (der nicht näher definiert ist). Diese Sequenz endet mit dem Blick auf das Teleskop auf seinem Stativ (6:33). Umrahmt wird dieses Stück von jeweils einem Bild von Felix in seinem Zimmer (Abb.40), an dessen Wänden sich Nandis Bild abzeichnet. (Abb.41) In 5:30 ist Nandi das letzte Mal an ihrem Fernrohr zu sehen, bezeichnenderweise ist dies das Bild, in dem die Sternschnuppe am Himmel erscheint und sie umkreist. (Abb. 42) Kurz danach stirbt sie.

Beispielhaft herausgenommen beweisen diese beiden Sequenzen das sehr bedachte und effektive Vorgehen Kentridges. Schnitt und Montage sind die entscheidenden Faktoren bei der Konstruktion der Narration auf Seiten des Künstlers. Verbunden werden die einzelnen Bilder nicht nur durch ihr dichtes Aufeinanderfolgen, sondern auch durch bildliche Elemente, die die Grenzen der einzelnen Ausschnitte überschreiten, wie beispielsweise in 2:16, wenn die Blätter aus dem vorigen Bild von dem Blätterstapel auf dem Kopf der Frau in Felix' Koffer fallen oder wenn sich bei Nandis Tod das Wasser in Felix' Waschbecken blutrot färbt (6:57). Verschiedene, eigentlich unverbundene und weit voneinander entfernte Räume werden durch solche Zeichen visuell – und narrativ – miteinander verbunden.

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass alle diese Details beim normalen Durchlauf des Filmes nicht bewusst wahrgenommen werden können. Mit dem Filmprotokoll wird also nicht der Wahrnehmungsvorgang des Betrachters wiedergegeben. Vielmehr soll es einen Versuch darstellen, die narrativen Strategien Kentridges aufzudecken. Ein eindrückliches Beispiel hierfür ist auch die Szene 1:54, in der der Titel „Felix in Exile“ nicht einfach nur an der Wand verblasst, sondern sich zuvor in das Wort „Kill“ verwandelt. Dies ist bei normalem Tempo kaum wahrzunehmen, liefert aber dennoch einen wichtigen Hinweis für die Felix betreffende Schuldfrage.

2.2.3 Erzählen

2.2.3.1 Das narrative Potential des Mediums

Hinsichtlich der Gattung stellen die Animationsfilme Kentridges Hybride zwischen Zeichnung und Film dar und kommen womöglich dem Comicfilm oder der Bildserie am nächsten. In Werner Wolfs Schema „Narratives Potential unterschiedlicher Medien“ (Abb.20)⁴⁹² gehört der Film bzw. der Comicstrip (Kategorie 3) gleich nach dem Drama zu der Gruppe, deren

492 Vgl. hierzu Kapitel II, Abschnitt 3, und Wolf 2002.

„Anteil werkseitiger Narreme“ deutlich größer ist als der „Anteil rezipientenseitig nötiger Narrativierung“, gefolgt von der Bildserie (Kategorie 4), deren Anteile einander quantitativ entsprechen. Wolf ergänzt das Schema durch den Aspekt der bildlichen oder verbalen Dominanz.

Hervorzuheben ist, dass er den Film und den Comicstrip sowohl zu den *dominant verbalen* Medien zählt als auch zu den *dominant bildlichen* Medien, während die Bildserie allein den letzteren zugeordnet wird. Die Bildserie gilt Wolf als „genuin narrativ“, d.h. „geschichtendarstellend“. Die Ergebnisse des Protokolls und der angefertigten Assoziationscollage wecken Zweifel an dieser Einordnung.⁴⁹³ Da in Kentridges Filmen auf Sprache beinahe ganz verzichtet wird und es sich auch nicht um im eigentlichen Sinne bewegte Bilder handelt, soll hier von einer *abgefilmten Bildserie* die Rede sein.

2.2.3.2 Die narrative Funktion der Technik

Jeder technische Aspekt im Werk Kentridges – Zeichentechnik, Farbigkeit, Montagetechnik – erfüllt eine Funktion für das Erzählen: Die Farbigkeit vermittelt eine Atmosphäre oder ein Gefühl, Traurigkeit und Einsamkeit bestimmen die ganze Erzählung. Die sichtbaren Radierspuren unterstreichen die einer Erzählung innewohnende Zeitlichkeit und damit die Entwicklung der handelnden Figuren. Das sichtbare Verändern und Auslöschen von Gegenständen und Spuren evoziert abstrakte Themen wie Vergänglichkeit und Erinnerung, die gleichsam wie eine Folie der ganzen Geschichte zugrunde liegen und sich auch in der Ebene der Erzählung thematisiert wiederfinden.⁴⁹⁴ Die Tonspur, die neben Gesang und Streichmusik auch Geräusche wie das Plätschern von Wasser oder das Zirpen von Zikaden umfasst, wirkt vornehmlich im Dienste der Vermittlung von Stimmung und

493 Hierbei wird deutlich, wie schwierig eine Typologie von Medien nach ihrem narrativen Potential ist. Es ist jedoch sicher, dass allein das Medium der Bilderserie den Betrachter dazu animiert, das Schema des Narrativen zur Betrachtung anzuwenden.

494 Vgl. in diesem Kapitel Abschnitt 2.2.1 „Erzähltes: Bild und Technik“ sowie 2.2.3.3 „Erzählen: Die narrative Wirksamkeit der Motive“.

Atmosphäre. Damit übernimmt sie wesentliche Funktionen zur Erfüllung der qualitativen Narreme der Darstellungs- und der Erlebnisqualität.

Die Musik wurde 1994 von Philip Miller komponiert und anschließend an den Film angepasst. Miller beschreibt die Stimmung, die er mit der Musik transportieren wollte, als „ein Gefühl der Vorwärtsbewegung: eines Rades, das sich stetig dreht (...). Ich versuchte bestimmte emotionale Qualitäten einzufangen, die das Bild hervorriefen – die von Verlust und Nostalgie (...).“⁴⁹⁵

Kentridge schildert den Prozess der Vertonung der Filme in Zusammenarbeit mit Philip Miller:

„Die Beziehung zwischen Musik und dem bewegten Bild ist sehr kraftvoll und unvorhersehbar (...). Ja, natürlich findet die Musik ein Äquivalent zu dem emotionalen Timbre der Zeichnung, aber mehr als das muss sie den Filmen sowohl einen narrativen Schub geben als auch eine Grammatik zur Verfügung stellen. Das bedeutet das Festlegen einer Zeichensetzung und der Beziehungen von Ursache und Wirkung, ebenso wie das Vorgeben der Geschwindigkeit, in dem sich der Film enthüllt – so dass die Entfaltung des Films nur mit der dualen Aufnahme von Bild und Ton möglich ist. Und darunter muss die Musik den Rhythmus finden, der der Rohheit der groben Zeichnungen entspricht. Sequenzen, die in ihrer Holprigkeit unansehnlich sind, können mit der richtigen Musik ins Blickfeld gerückt werden, Kohärenz erlangen und sich einer Bedeutung nähern.“⁴⁹⁶

Musik und Geräusche lenken die Aufmerksamkeit des Auges bisweilen auf bestimmte visuelle Details, wie zum Beispiel die Geräusche des sich schließenden Koffers, von wehendem Papier oder das metallische Zischen der aus dem Boden schießenden Stangen.⁴⁹⁷ An diesen Stellen sind Bild und

495 Philip Miller, Music for the films of William Kentridge, Johannesburg 1999 (CD-Beiheft, o.S., auch im Internet unter URL: http://www.davidkrut.com/resources/book_html/millerwkmusic.html), Übersetzung der Verf.

496 William Kentridge, ebd. (Übersetzung der Verf.). Wie die Musik konkret dem Bild die „Grammatik“ zur Verfügung stellt, wäre von einem Musikwissenschaftler zu untersuchen. Eine solche Analyse könnte fruchtbringend sein, indem sie neue Erkenntnisse über das narrative Potential von Musik und die narrative Verklammerung von Bild und Ton ergeben könnte.

497 Vgl. zum Einsatz von Musik in den Eckstein-Filmen auch: Goldberg, R. und W. Kentridge: Live-Kino & Leben in Südafrika. Telefongespräch vom 21. Oktober 2001 in Chicago, in: Parkett No 63, 2001, S.104-109, S.109f.

Ton am engsten miteinander verknüpft. Einsetzen und Verklingen der Frauenstimme verleihen dem Bildgeschehen einen spürbaren Rhythmus. Die Sängerin singt in Sotho, einer Sprache, die dem Großteil von Kentridges Publikum unverständlich ist, so dass sich der Inhalt des Liedes den meisten nicht erschließt.⁴⁹⁸ Sein narrativer Sinn entfaltet sich ausschließlich in der emotionalen Qualität der Stimme, die beinahe zwangsläufig mit der Stimme Nandis identifiziert wird und dadurch als Soundtrack von Felix' Träumen verstanden werden kann.

Die Montagetechnik schließlich, das Aneinanderfügen von einzelnen Bildern in verschiedenen Stadien ihrer Entstehung, führt einerseits zu einem betont filmischen Eindruck; die Bilder fungieren wie einzelne Sets, in denen verschiedene Szenen gedreht werden, die später mit Schnitttechniken zusammengesetzt werden. Andererseits erzeugen sie bei Kentridge keine einheitliche, lineare Erzählstruktur. Verschiedene Erzählstränge, beispielsweise derjenige von Felix in seinem Zimmer sowie Nandi an ihrem Arbeitsplatz, werden miteinander verflochten, berühren einander womöglich, wie im Falle der Spiegelszene, und laufen dann erneut parallel nebeneinander oder hören auf. Dazwischen fügt Kentridge einzelne Bilder ein, die für sich genommen kaum narrativ zu nennen sind, in denen der *Modus* sich also beispielsweise vom narrativen in den deskriptiven ändert, wie bei den Bildern des Himmels, gesehen durch das Teleskop. Sie entfalten ihren (narrativen) Sinn erst im Zusammenhang mit anderen Bildern.

Zwischen allen Bildern bestehen mehr oder weniger große Lücken, die sich nicht ohne weiteres schließen lassen. Eindeutig werden die *syntaktischen Narreme* der *Chronologie* und der *Kausalität* nicht erfüllt. Dies liegt nicht in den Bedingungen des Mediums begründet, sondern zuallererst in der erzählerischen Strategie des Künstlers. Der Erzähler gibt dem Betrachter nur wenige Hinweise, um die Leerstellen zu füllen. Dieses erzählerische

498 Kentridge selbst weiß nach eigener Auskunft nicht mehr genau, worum es in dem Lied geht. Er kann sich nur an das Thema erinnern: eine „sterbende Nation“ und „sterbende Menschen“. (aus einer E-Mail an die Verfasserin am 19. Oktober 2005).

Verfahren ist, wie weiter oben bereits ausgeführt wurde⁴⁹⁹, nicht neu, sondern gehört seit je zum Erzählen von Geschichten dazu. In seinem Gespräch mit Angela Breidbach, die bemerkt, dass „dann (...) die Brüche in einer Geschichte nicht Auslassungen, die die Zeit raffen, sondern ihre kreativen Momente“ sind, verweist Kentridge selbst darauf:

„Jede Geschichte macht das. Manchmal sind große Sprünge erforderlich. In jeder Form von Mimesis geht es immer um eine radikale Einschränkung. Man nimmt die wesentlichen Teile heraus und dünnt die Information aus.“⁵⁰⁰

In demselben Gespräch wird deutlich, wie sehr sich Kentridge der Notwendigkeit der Mitarbeit des Betrachters zur Konstruktion der Geschichte bewusst ist:

„Erfahrungen, Filme, Bücher, Spiele sind umso machtvoller, je mehr wir aufgefordert werden, in dieser Lücke präsent zu sein. (...) Speziell gegebene Details lassen zwischen sich große Lücken. Sie geben die Idee einer visuellen Kohärenz des Ortes oder seiner räumlichen Kontinuität auf. Man kann die Balance, dieses Maß gegebener Spezifika, erkennen und so eingeladen werden, eine imaginierte Ganzheit des Ortes durch eine Reihe eigener Vorstellungen zu vervollständigen. Man kann die Stadt durch Auffüllen der Lücken konstruieren.“⁵⁰¹

Kentridge geht also davon aus, dass es so etwas wie ein Gleichgewicht zwischen 'zuviel' und 'zuwenig' Erzählen gibt.⁵⁰² Die von Kentridge so genannte „Balance“ zwischen den beiden Extremen hängt stark von der subjektiven Einschätzung des Autors ab und ebenso von der individuellen Rezeption des Betrachters. Kentridge stellt hierzu (in Bezug auf *Tide Table*, 2004) fest:

499 Vgl. u.a. Kapitel I, Einleitung.

500 Kentridge/Breidbach 2005, S.99.

501 Kentridge/Breidbach 2005, S.98f.

502 Diese Vorstellung entspricht etwa Werner Wolfs Schema. (Abb.20) Während Wolf sich auf das narrative Potential von Medien konzentriert, scheint sich Kentridge hierbei sehr viel genereller auf das Erzählen an sich zu beziehen. In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist Kentridges Entscheidung für die Bildserie als Medium zur Vermittlung seiner Geschichte; dies ist das Medium, das in Wolfs Schema den mittleren Platz einnimmt und in dessen Anteil werkseitiger Narreme und rezipientenseitig nötiger Narrativierung als ausgeglichen angegeben ist.

„Manche Leute sind mit sehr viel größeren Lücken zufrieden. Ich könnte mir einen Film vorstellen, in dem man die Kühe sieht, dann kommt eine lange Zeit nur Schwarz, und dann sieht man den Strand, und dann kommt eine kurze Zeit lang Schwarz. So wäre es, wenn man daraus einen Film über diese Lücken und das Auffüllen machen würde. Das würde ich als künstlich empfinden, denn die Idee ist aus dieser Diskussion entstanden, und nicht aus den Zeichnungen.“⁵⁰³

Bei der sorgfältigen Durchsicht der Soho Eckstein-Filme zeigt sich, dass Kentridge seine Bilder technisch lückenlos montiert, bis auf eine signifikante Ausnahme: In *Felix in Exile* entsteht eine eine Sekunde dauernde Lücke (vgl. Protokoll, Minute 4:29); die Leinwand ist für sehr kurze Dauer komplett schwarz. Diese buchstäbliche *Leerstelle* ist ausgerechnet nach der Liebeszene zwischen Felix und Nandi eingefügt.⁵⁰⁴ Da der Aussparung in *Felix in Exile* die Liebesszene zwischen den beiden Hauptfiguren unmittelbar vorangeht und mit dem Ansteigen des Wassers im Raum endet,⁵⁰⁵ liegt es nahe, diese Auslassung als *implizite Ellipse*⁵⁰⁶ zu identifizieren. Auf sie folgt der Blick durch das Teleskop auf eine Landschaft, die dem Betrachter zu dem Zeitpunkt im Film bereits vertraut ist: Es ist der Teich aus dem Anfangsbild, in den Nandi später transformiert wird.

Jeder Szenenwechsel im Film stellt eigentlich technisch eine Ellipse dar. Von diesen durch die Schnitttechnik verursachten ‚Lücken‘ ist die durch die Schwärzung des Bildes deutlich gekennzeichnete Ellipse zu unterscheiden. Sie ist nicht technisch bedingt, sondern im Dienste der Erzählung eingesetzt. Erst das macht sie zur *Ellipse* bzw. zur *Aussparung*.

Von *Aussparung* lässt sich in Kentridges Filmen grundsätzlich nicht im Sinne der Aussparung innerhalb einer linearen narrativen Struktur sprechen, da seine Filme der Linearität entbehren. Somit erübrigt sich, außer im

503 Kentridge/Breidbach 2005, S.115. Erneut betont William Kentridge, dass er weniger von der Idee als vielmehr von Bild und Material ausgeht.

504 Dies erinnert an die als Beispiel für (literarische) Ellipsen immer wieder herangezogene Szene bei Heinrich von Kleists „Marquise von O.“, in denen die Vergewaltigung allein durch einen Gedankenstrich markiert ist. Vgl. hierzu u.a. Martinez/Scheffel, S.43.

505 Zu Funktionen von Wasser bei Kentridge siehe Abschnitt 2.2.3.3.

506 Vgl. Kapitel II, Abschnitt 2.2.1.

genannten Falle, das Identifizieren von Ellipsen. Umso bedeutsamer innerhalb der Untersuchung von Narrativität jedoch wird diese explizit markierte Leerstelle, denn sie weist auf ein bewusstes erzählerisches Vorgehen hin.

Für solch eine Erzählstrategie spricht ebenfalls die Art und Weise der Montage der Bilder, die nicht nur, wie ausgeführt, die Entwicklung ihrer selbst wiedergeben, sondern den Fortgang einer Handlung darstellen. Dies erreicht Kentridge rein formal durch das Abfilmen einzelner Stadien der Zeichnung und das Hintereinanderschalten verschiedener Blätter. Dabei wird jedes Blatt mehrfach verwendet. Auf diese Weise entsteht eine ungewohnte Vermischung zeitlicher Stadien und Ebenen, Wiederholungen, narrativer, repräsentativer und deskriptiver Elemente.⁵⁰⁷ In ihrem Gespräch mit William Kentridge beschreibt Angela Breidbach dieses Vorgehen sehr treffend:

„Deine Filme laufen nicht nur mit der Zeit, sie stapeln ihre Bilder und lassen Zeitverläufe zu Räumen gerinnen. Viele einzelne Bilder bleiben dabei einander transparent, sie wissen voneinander, der spätere Eindruck erinnert den früheren und verbindet sich mit ihm.“⁵⁰⁸

William Kentridge nennt den Aufbau seiner Bilderreihen „Raum-Collage“:

„(...) nach den Erfahrungen mit dem Film, konnte ich Raum als etwas sehr viel Fließenderes akzeptieren; ein Bild konnte Fragmente verschiedener Arten von Räumen enthalten. Der Begriff ‚Raum-Collage‘ könnte die verschiedenen Winkel und Standorte des Blickens treffend bezeichnen. Ich versuchte weder, einen einzigen Zusammenhalt, noch so etwas wie die kubistische Art der Aufsplitterung eines Bildes zu erreichen. Ich machte es Fragment für Fragment.“⁵⁰⁹

Der Begriff der *Raum-Collage*, den Kentridge hier für *Industry and Idleness* (1986/87, Abb.43a,b) benutzt, ist auch auf seine Filme anwendbar, da er sein generelles kompositorisches Vorgehen beschreibt. Darin kehrt sich in Kentridges Werk Wolfgang Kemp auf die Malerei des 14. Jahrhunderts

507 Nicht zuletzt findet sich darin mit der *Wiederholung* eines der von Wolf festgelegten *syntaktischen Narreme*, das der *formalen Einheitsbildung* dient.

508 Kentridge/Breidbach 2005, S.108.

509 Ebd., S.14. Kentridge bezieht sich hierbei auf die Serie von Zeichnungen „Industry and Idleness“ (1986/87, Abb.43).

bezogene Beobachtung um, dass das „Ineinanderspielen“ [von Räumen] durch die jeweilige Bildhandlung bewerkstelligt [wird] (...) bzw.: Bildhandlung stellt sich als Austausch zwischen und von Räumen dar.“⁵¹⁰ Bei Kentridge evoziert das Ineinanderspielen der Räume narrative Zusammenhänge, die Bildhandlung ergibt sich aus dem Austausch zwischen Räumen.

Wie bei Tracey Emins *blankets* begegnen wir hier wieder der *Collage* als Gestaltungsprinzip. Ist sie jedoch bei Emin, wie zu zeigen war, eine vorrangig narrativ motivierte Form, bedeutet sie Kentridge in erster Linie den bildkünstlerischen Ausgangspunkt, von dem aus sich die Geschichte entwickelt. Die Priorität der Bildgestaltung gegenüber dem erzählerischen Inhalt drückt sich auch aus, wenn Kentridge in der Rückschau über *Industry and Idleness* (1986/87) hervorhebt, dass die Bilder „nicht nur [!] von der Oberfläche der Radierplatte handeln [mussten], sondern auch von den Geschichten, die in ihnen passierten (...)“.⁵¹¹

Während Kentridge in seiner früheren Bild-Reihe *Industry and Idleness* nach Williams Hogarths 1747 entstandener gleichnamiger Serie noch ganz klassisch Bilder mit erklärenden Bildüber- und -unterschriften ergänzt, verzichtet er im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung zunehmend auf den Einsatz von Sprache. Auch in *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris* (1989), dem ersten der Eckstein-Filme, werden Soho Eckstein, seine Frau und Felix Teitlebaum namentlich vorgestellt. Felix wird zudem als „Captive of the City“ ausgewiesen. Kentridge kommt hier also noch nicht ganz ohne verbale Elemente, nach Wolf „intermediale Lesehilfen“, aus, die zudem eine wesentliche Funktion für die Identifizierung der Protagonisten erfüllen.

In *Felix in Exile* jedoch verzichtet Kentridge auf die Verwendung sprachlicher Zeichen, bis auf die Einblendung des Titels zu Beginn des

⁵¹⁰ Kemp 1996, S.9 (vgl. auch Einleitung).

⁵¹¹ Kentridge/Breidbach 2005, S.14.

Films, der den Protagonisten und seinen ungefähren Aufenthaltsort benennt. Damit sind zwei wesentliche Parameter einer Erzählung bereits angegeben: *Handlungsfähige* bzw. *entwicklungsfähige Person* und der Handlungsraum. Ohne das Wissen, dass sich der männliche Protagonist im Exil befindet, bleibt die Handlung unverständlich bzw. wird sie um die politische Dimension reduziert, die im Begriff „Exil“ impliziert wird. Zwar kann die Distanz zwischen den beiden Protagonisten ohne Vorwissen verstanden werden, ihre Ursache allerdings bleibt ohne die Information im Titel im Dunkeln.

Die Erzählkraft der Zeichnung wird somit *intermedial* ergänzt und verstärkt durch die sparsame Verwendung von Sprache, die wiederum ihre narrative Bedeutung erst im Zusammenhang mit den Zeichnungen entfaltet. Der Titel stellt eine weitere Beziehung her, auf die Kentridge in seiner bereits zitierten Beschreibung der Handlung von *Felix in Exile* verweist: „Felix is alone in a room (I assume Paris, from the title of the first film).“⁵¹²

Es ist nicht nur bemerkenswert, in welchem Maße der Künstler sich hierbei die Position des Rezipienten zu eigen macht, sondern auch, wie er – in der Rolle des Betrachters – auf diese Weise eine Verbindung zu einem der anderen Eckstein-Filme herstellt, *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris*. Aus dessen Titel entnimmt er die Information über den Ort der Geschichte von *Felix in Exile*. Beim Betrachter setzt dies die Kenntnis der anderen Filme voraus; es ist fraglich, ob aufgrund dieser Kenntnis der Zusammenhang zwischen Felix' Exil und Paris hergestellt wird. Jedoch auch ohne diesen intertextuellen Verweis bleibt die Erzählung verständlich, denn eine genaue geographische Verortung erfordert die narrative Konstruktion nicht. Deutlich wird hieran, dass Kentridge bewusst mit intermedialen und intertextuellen Bezügen arbeitet, die auf werkexterne Kontexte verweisen.

512 Kentridge, William: Animated films by William Kentridge. A brief overview of animated films created by the artist, in: 10. Biennale de l'Image en Mouvement, hrsg. von Clare Manchester, Centre pour l'Image Contemporain, Genf 2003, S.30.

2.2.3.3 Die narrative Wirksamkeit der Motive

Zu der erzähltheoretischen Analyse einer, in welchem Medium auch immer erscheinenden, Erzählung, gehört auch die Deutung gegebenenfalls verwendeter Metaphern, bei einer Analyse von William Kentridges Filmen umso mehr, da Bilder und Metaphern für ihn den Ausgangspunkt zum narrativen Arbeiten darstellen. Es versteht sich von selbst, dass im folgenden die im Werk Kentridges immer wieder erscheinenden Bilder besonders im Hinblick auf ihre Bedeutung in der narrativen Konstruktion der Geschichte, als Teil der Handlung, untersucht werden.

An erster Stelle innerhalb dieser Untersuchung von Bildern und Bestandteilen der Handlung müssen die beiden Protagonisten stehen, die auf beinahe konventionelle Weise die Handelnden verkörpern, um die sich die 'Geschichte' dreht. Es ist ihre Anwesenheit, die den Betrachter dazu auffordert, eine Geschichte um sie herum zu vermuten, also das narrative Schema zu benutzen und schließlich selbst eine Geschichte zu konstruieren.

Felix – der Titelheld

Felix ist der Hauptprotagonist der Geschichte. Dies ergibt sich, wie schon weiter oben erläutert, nicht zuletzt aus dem zu Beginn des Filmes eingeblendeten Text, der in diesem ersten Bild wie eine Bildunterschrift funktioniert. Der darunter gezeigte Mann wird durch die Schrift als Felix ausgewiesen. Mit der Nennung seines Namens erreicht der Erzähler beim Rezipienten ein höheres Maß an Identifikation. Der mit den anderen Eckstein-Filmen vertraute Betrachter erkennt zweifellos in dem Mann Felix Teitlebaum wieder, den Gegenspieler von Soho Eckstein. Wiedererkennungsmerkmale sind seine Gesichtszüge, die denen des Künstlers selbst gleichen, und seine Nacktheit. Felix Teitlebaum trägt niemals Kleider. Felix' Nacktheit symbolisiert Unschuld (die in *Felix in Exile* in Zweifel gezogen wird), ebenso wie gesellschaftliches Außenseitertum. Wie beinahe jede motivische oder formale Entscheidung

begründet William Kentridge auch diese scheinbar lapidar damit, dass er keine zweite Ausstattung finden konnte, die so einfach und zeitlos gewesen sei wie der Nadelstreifenanzug, den Soho Eckstein stets trägt.⁵¹³ Für Kentridge ist es wichtig, dass die Geschichte zeitlich nicht exakt festzulegen ist. Aus demselben Grunde zeichnet er stets Geräte wie Telefone und Schreibtischutensilien in ihrer Form aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, um Fragen des Stils und der genauen Datierbarkeit zu umgehen. Dadurch wird es schwierig, die historische Zeit der Geschichte zu bestimmen, sie erhält ein gewisses Maß an Zeitlosigkeit (im Zeitrahmen des 20. Jahrhunderts), kann als vergangene Geschichte, jedoch auch als die Beschreibung aktuellen Geschehens gelesen werden.

Felix gilt als Alter Ego des Künstlers, ebenso wie der Großindustrielle Soho Eckstein, Sinnbild des Kapitalismus und des Menschengeschöpfers. (Abb.44) Beide sind einander im Laufe der Filmreihe physiognomisch immer ähnlicher geworden und verkörpern so – auf einer psychologisierenden Ebene der Interpretation – verschiedene Seiten des Künstlers.⁵¹⁴ Für die erzähltheoretische Analyse spielt dies nur insofern eine Rolle, als das Wissen um die Ähnlichkeit zwischen Protagonisten und Autor dem Betrachter Aufschluss über den *impliziten Autor* gibt.⁵¹⁵

William Kentridge weist in Gesprächen immer wieder darauf hin, dass seine Figuren ihm nicht zuletzt deshalb ähneln, weil er sich selbst das nächste und einfachste Modell ist. Er beschreibt die physiognomische Entwicklung seiner Figuren aus einer distanzierten Position, woran deutlich wird, dass er ihre Gestaltung ursprünglich nicht als bedeutungskonstituierendes Mittel einsetzt, sondern sie vielmehr als gegeben akzeptiert. Dass sich daraus eine besondere Konstellation ergibt, beschreibt der Künstler in einem Gespräch mit Okwui Enwezor:

513 Vgl. Interview mit Dan Cameron, in: Kentridge 2001, S.70f.

514 Dies ist eine sehr eigenwillige Erfüllung des *inhaltlichen Narrens* der *antropomorphen Wesen*.

515 Vgl. zum Begriff des *impliziten Autors* Kapitel II, 2.2, und Abschnitt 1.2.3.1 in Kapitel III.

„I needed Felix to be a second consistent character [neben Soho] throughout the film. (...) The easiest thing was to work with a mirror. So it was by chance that he looked like me. But once he started to look like me, I understood that I had to take responsibility for his actions as well. So this became an element, not necessarily of autobiography, but of working within the realm of who Felix was. The film works more like a diary than an autobiography. When you're writing a diary you might fill it with anxieties or neuroses or worries, giving equal status to these private ways of being and the major events of the day. In this way, the films function as half-diary, half-autobiography.“⁵¹⁶

Mit der Nennung von Autobiographie und Tagebuch nennt Kentridge zwei *homodiegetische* Erzählweisen.⁵¹⁷ Das überrascht, ebenso wie die Tatsache, dass er seine Filme nicht als fiktive Werke aufzufassen scheint. Folgende Ausführung erklärt das Gesagte. Mit der Geschichte von Perseus, der seinen Großvater tötet, illustriert Kentridge im Gespräch mit Angela Breidbach sein Gefühl für die Unausweichlichkeit dessen, was er tut:

„Und ich nehme an, es gibt da dieses Gefühl, dass die Filme am Ende das sein werden, was sie sind, und dass ein Künstler am Ende sich selbst flüchtig anschaut – nicht im erzählerischen Sinne, sondern dass die Figur dich darstellt, dass sie immer eine Art Selbstporträt ist.“⁵¹⁸

In der Schilderung der Entstehung von *Felix in Exile* beschreibt Kentridge, dass er zuerst plante, einen Film über Soho Eckstein zu machen; erst im Laufe seiner Arbeit, während des Zeichenprozesses entwickelte sich dieses Projekt zu einer Geschichte über Felix. Auch hierin zeigt sich, wie wenig narrative Vorgaben Kentridge aufstellt bzw. wie wenig sein Protagonist, der ein Konglomerat aus Selbstporträt, Stereotype und fiktivem Helden ist, als

516 Kentridge, William, in: Truth and Responsibility, A Conversation with Okwui Enwezor, in: 10. Biennale de l'Image en Mouvement, hrsg. von Clare Manchester, Centre pour l'Image contemporain, Genf 2003, S.31-32, hier S.31.

517 Die Ebene, auf der sich der Erzähler befindet, bezeichnet die Literaturwissenschaft als *extradiegetisch*. Auf dieser Ebene kann der Erzähler selbst in Erscheinung treten und gegebenenfalls Informationen über sich mitteilen. Wenn er eine Geschichte erzählt, an der er selbst nicht teilhat, dann spricht man davon, dass diese Erzählung eine *Binnenerzählung* ist und sich auf der *intradiegetischen* Ebene befindet, die ihrerseits eine weitere Ebene eröffnen kann, die *metadiegetisch* genannt wird. Ist der Ich-Erzähler zugleich die Hauptfigur, ist von einer *autodiegetischen* Erzählung die Rede. (vgl. Martinez/Scheffel 2003, S.81ff., sowie in dieser Arbeit Kapitel II, Abschnitt 2.2.3, und Kapitel III, Abschnitt 1.2.3.1.)

518 Kentridge/Breidbach 2005, S.72.

individuelle Figur anzusehen ist.⁵¹⁹ Dafür spricht auch, dass Kentridge als einen von „vielen“ Ausgangspunkten für *Felix in Exile* Phrasen und Wortspiele angibt, die mit dem Namen Felix zu tun haben:

FELIX

EXILE AMNESTY

ELIXIR AMNESIA

Wieder liegt bei dieser Aussage über den Schaffensprozess die Betonung auf der Wichtigkeit von Formen, in diesem Fall von sprachlichen Zeichen. Kentridge bezeichnet diesen Impuls als „Zugang“.

„(...) und durch den Arbeitsprozess entstehen Verbindungen, Erfindungen, Bilder, die sowohl den Ursprung enthalten als auch zum Kern des Materials vorstoßen können, der möglicherweise auf andere Art nicht deutlich geworden wäre.“⁵²⁰

Wie wenig festgeschrieben die Figur Felix als Hauptprotagonist des Films ist, zeigt sich auch an dem „zweiten Ausgangspunkt“, der Kentridge zufolge „ein Bild von Soho, wie er beim Rasieren sein Gesicht im Spiegel verliert“, war „sowie ein Film darüber, wie er versucht, sein eigenes Bild zurückzubekommen. (...) Erst als sich die anagrammartige Formulierung Felix in Exile beharrlich hielt, kam es dazu, dass Soho aus dem Projekt ausschied und die Sequenz mit der Rasur verschwand.“⁵²¹ Die Sequenz mit der Rasur fand wieder Eingang in den Film, allerdings gehört sie hier Felix, dessen Gesicht wegrasiert bzw. wegradiert wird.⁵²² Soho, der Widerpart

519 Ein weiteres Indiz dafür ist, dass diese Figur schon in früheren Arbeiten Kentridges erscheint, z.B. in der Zeichnung *Flood at the Opera House* (1989), auf der Felix – oder Soho oder Kentridge – wiederzuerkennen sind. Anstatt eines individuell charakterisierten narrativen Agenten setzt Kentridge einen Stellvertreter ein, der gleichsam alle Rollen übernehmen kann.

520 William Kentridge, aus einem Vortrag an der North Western University Illinois, USA, November 1994, gekürzte und überarbeitete Version in: *Inclusion/Exclusion: Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, steirischer herbst, Graz 1996, S.245-246; *Politics-Poetics*, documenta X the book, Ostfildern-Ruit 1997, S.606-608; Kentridge 1998, S.93-97; hier zitiert nach Kentridge (dt.) 2004, S.22f.

521 Ebd.

522 Der *Erzähler rasiert* Felix' Gesicht weg, der *Autor radiert* das Gesicht weg.

Felix' aus den anderen Filmen, ist in seiner Abwesenheit im Film immer noch vorhanden.

In *Felix in Exile* ist Felix, außer in der Liebeszene und im letzten Bild, untrennbar mit seinem Zimmer verbunden, welches das Exil markiert. (Abb.40) Seine ganze Entwicklung innerhalb des narrativen Rahmens findet hier statt. Der gezeichnete Raum wird buchstäblich zum Rahmen seiner Erinnerungen und Handlungen. Bezogen auf Sohos Raum in *Weighing... and Wanting* (1998) erläutert Kentridge:

„(...) ich hätte mit einer völlig neuen Zeichnung anfangen können, aber es gab ja bereits eine Zeichnung seines Zimmers, in dem er gewesen war, und die ich wieder gebrauchen konnte. Das war ein gefundenes Objekt. Es muss nicht neu gezeichnet werden, denn es ist ja bereits vorhanden. (...) Wieder war das Zimmer da. Es hatte seine Geschichte. Ich brauchte keine Zeichnung mit einer Geschichte, aber sie befand sich bereits auf dem Papier. Also wird sie verwendet. (...) es ist bereits eine vorhanden, so dass es einen starken Druck gibt, (...) das zu nehmen, was bereits da ist. Und wenn sie dann andere Bedeutungen mit transportiert, als Zimmer, das die Gedanken von jemandem, der darin ist, enthält, dann ist das eine Art der Poesie nicht nur der Notwendigkeit, sondern des Prozesses, des Mediums. Das ist die Art, in der das Medium funktioniert, und das sind Dinge, die es selbst aufwirft.“⁵²³

Nur zweimal bricht Felix aus diesem Raum aus: Einmal in der Erinnerung oder im Traum, als er die Geliebte trifft, und einmal im letzten Bild, als er in den Teich steigt, den der Tod der Geliebten zurückgelassen hat, wo der Handlungsstrang um Felix das tatsächlich einzige Mal seinen Raum verlässt, um in den Raum Nandis zu führen und dort zu enden. (Abb.45)

Nandi – Die Cassandra-Figur

Die zweite Protagonistin in *Felix in Exile* ist eine schwarze Frau, die im Film namenlos bleibt, von Kentridge jedoch stets Nandi genannt wird, nach der Frau, die ihm für diese Figur Modell stand. Noch bevor Felix und der Titel des Filmes gezeigt werden, erscheint ihre schreibende oder zeichnende

523 William Kentridge in: Kentridge/Breidbach 2005, S.119.

Hand im Bild. Danach ist Nandi, an ihrem Arbeitsplatz sitzend, zu sehen, neben ihr ein Theodolit. Diese Reihenfolge weist sie als die zentrale Figur aus, zu der sie laut Kentridge erst im Laufe des Entstehungsprozesses des Filmes geworden ist:

„Dinge, die erst nur nebensächlich waren, bekommen plötzlich zentrale Bedeutung. Andere Dinge die ich erst für wichtig hielt, behalten ihren Stellenwert nicht mehr. Auf diese Weise z.B. fand die Cassandra-Figur – Nandi – ihren Weg in den Film. Anfangs war sie einfach nur eine der herumliegenden Leichen, die von der Landschaft verschlungen werden sollten; als die Wochen fortschritten, wurde es deutlich, dass sie eine Zentralfigur des Films war. Wer oder was sie letztendlich im Film ist, weiß ich selbst nicht genau. In einem gewissen Sinn warte ich immer noch darauf, einen Film mit ihr zu machen, der sich in einen früheren Teil des Filmzyklus einfügen wird.“⁵²⁴

Auch hier war das Bild, die Figur, vor der Geschichte da. Allerdings würde der Narration ohne sie ein wesentliches *qualitatives Narrem*, die Liebesgeschichte, fehlen, die für die meisten Betrachter den Mittelpunkt des Filmes darstellt. Kentridge macht deutlich, dass er Nandi als Figur nicht eigens angelegt hat, dass ihr kein eigens gestalteter Charakter zugrunde liegt. Darum bleibt sie als Gestalt auch dem Betrachter rätselhaft, und er sucht vergeblich nach deutlichen Hinweisen auf ihre Herkunft, ihren Charakter und ihre Vorgeschichte, da selbst der Erzähler sie nicht kennt. Kentridge stellt sich auf die Seite der Betrachter, er weiß ebenso wenig wie sie. An dieser Stelle wird erneut die Relevanz der Differenzierung zwischen Autor und Erzähler offenkundig: Kentridge selbst unterscheidet zwischen seiner eigenen Person und der Erzählinstanz. Auch hier gilt: „Der Erzähler ist im Text, der Autor nicht.“⁵²⁵

Jedoch haben sowohl Staci Boris als auch Carolyn Christov-Bakargiev darauf aufmerksam gemacht, dass Nandis Zeichnungen, die sie anhand ihrer wissenschaftlichen Untersuchungen ausführt und die für den aus– (oder ein–)

524 William Kentridge, Geografie der Erinnerung, in: Inklusion-Exklusion, Kassel 1996, S.244-246, hier S.245.

525 Weimar, Klaus: Wo und was ist der Erzähler?, in: Modern Language Notes, Nr.109, 1994, S.495-506, hier S.500. Vgl. Auch Kapitel III, Abschnitt 1.2.3.1.

geschlossenen Felix den Blick auf die Welt bedeuten, den Zeichnungen William Kentridges gleichen. Boris zufolge weist Nandi dies als (weiteres) Alter Ego des Künstlers aus und erinnert an die Rolle des Künstlers als Beobachter der ihn umgebenden Welt.⁵²⁶

Kentridge bezeichnet Nandi als die Cassandra-Figur in der Erzählung und fügt ihr damit eine weitere Funktion hinzu: Die griechische Sagengestalt Cassandra ist von Apollo dazu verdammt worden, ihre hellseherische Kraft nur für die Weissagung schlechter Ereignisse benutzen zu können. Zudem glaubt ihr niemand, und so sagt sie vergeblich die Eroberung Trojas voraus. Nandi erhält damit eine über die Geschichte des Films hinausweisende Bedeutung und wird vom Autor mit einer mythologischen Gestalt in Verbindung gebracht, aus einer der westlichen Kultur zugrunde liegenden großen Erzählungen.

In einer Schlüsselszene des Films begegnen Felix und Nandi einander im Spiegel.⁵²⁷ Während er sich rasiert, verschwindet sein Gesicht im Spiegel.⁵²⁸ Bevor sich jedoch angesichts des wegrasierten Felix und seines verschwindenden Spiegelbilds Schrecken einstellen kann, erscheint Nandi anstelle seines Abbildes im Spiegel. Durch ein doppelseitiges – gespiegeltes – Fernglas schauen Felix und Nandi einander in die Augen. (Abb.46) Der Punkt auf der Spiegelfläche, der die Grenze zwischen ihrer und seiner Welt bedeutet, ist durch eine rote Umrandung um das Rohr des Fernglases markiert. Alle Ebenen der Erzählung finden sich in diesem Bild zusammen: Felix und seine Welt, das Exil, Nandi und ihre Welt, symbolisiert durch die

526 Boris, Staci: The Process of Change: Landscape, Memory, Animation, and Felix in Exile, in: Kentridge 2001, S.29-37, hier S.31. So verstanden ist der Stil der Zeichnungen gleichgesetzt mit der *Stimme* und dem *Ton* des Erzählers. Vergleichbar ist diese Ähnlichkeit zwischen Bild des Künstlers und Bild der Figur mit dem, was in der Sekundärliteratur zu Theodor Fontanes Werken der „Fontane'sche Ton“ genannt wird – alle Gestalten in den Erzählungen scheinen mit demselben Ton zu sprechen wie der Erzähler selbst, ohne dass sie deshalb allerdings bisher als 'andere Ichs' des Autors betrachtet worden wären.

527 Minute 3:17 bis 4:02.

528 Das Spiegelbild ist das vertrauteste Bild, das ein Mensch von sich hat, das Bild, durch das er sich immer wieder seiner eigenen Existenz versichern kann. Nicht zuletzt ist das fehlende Bild im Spiegel ein Merkmal von Vampiren und Untoten, die mit ihrem Leben auch ihr Spiegelbild verloren haben.

Bilder ihrer Messungen an den Wänden seines Zimmers. Nandi und Felix sind Reflexionen voneinander und zugleich zwei Menschen in verschiedenen Welten, Frau und Mann, Schwarz und Weiß, unveränderlich voneinander getrennt. Im Blick durch das Fernglas verbinden sich Realität und Traum, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Vermessungsgeräte – Attribut und Metapher

Mit Kentridges Deutung Nandis als Cassandra erhalten Nandis Beschäftigung mit Teleskop, Theodolit⁵²⁹, Sextant⁵³⁰ und Seismograph⁵³¹ und ihre Aufzeichnungen eine besondere Bedeutungskomponente. Sie dienen Nandi nicht nur als wissenschaftliche Hilfsmittel, sondern mit ihnen kann sie sowohl Felix in der Ferne ‚sehen‘ als auch die tragischen Ereignisse in ihrem Land, in dem Hunderte von Menschen getötet werden und die Erde von ihrem Blut durchtränkt wird.

Nandi benutzt darüber hinaus den Theodoliten, den Seismographen und den Sextanten zur Vermessung. Sie beobachtet ihr Land und die Menschen darin mit ihrem Teleskop und versucht, mit Hilfe ihrer technischen Geräte, die 'Daten' von Ereignissen aufzuzeichnen und auf diese Weise objektiv, fassbar und mehr alles andere in diesem Kontext erinnerbar zu machen.

Christov-Bakargiev bemerkt, dass Maschinen und mechanische Geräte in Kentridges früheren Filmen „als von Natur aus brutal“ und „als inhumane Instrumente der Kontrolle“ dargestellt wurden und erst in den späteren Filmen „durch einen spielerischen, experimentellen Umgang als anspruchs-

529 „Theodolit (vermutlich aus arab. Idada, bewegl. Lineal am Astrolabium’), *der*, optisch-mechan. Instrument zum Messen von Horizontalwinkeln und Höhenwinkeln (...)“, aus: dtv-Lexikon, Mannheim und München 1992.

530 „Sextant: Gerät zur Messung von Winkeln für Navigation und Geodäsie. (...) Aus den gemessenen Gestirnhöhen oder Winkeln zw. 2 bekannten Landmarken lassen sich die geograph. Koordinaten des Beobachtungspunktes errechnen. (...)“, aus: dtv-Lexikon, Mannheim und München 1992.

531 „Seismograph: (grch.): Gerät zur fortlaufenden Aufzeichnung von seismischen Wellen in Form von Seismogrammen(...)“ (aus: dtv-Lexikon, Mannheim und München 1992). Viele Betrachter nehmen den Seismographen in *Felix in Exile* als Druckpresse wahr. Dieses Bild wird vermutlich nicht zuletzt durch die zahlreichen Zeitungen, die die Toten bedecken, hervorgerufen.

volle Apparate zur Erweiterung des Blickfeldes und zur Eröffnung komplexer visueller Gedanken präsentiert“ werden.⁵³²

In *Felix in Exile* symbolisieren die optischen Apparate die Weitsicht und Weisheit Nandis, die sie mit Felix, ihrem Land und dessen Geschichte verbinden, sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der syntaktischen Ebene. Durch das doppelendige Teleskop nehmen Nandi und Felix Verbindung zueinander auf; dadurch können sie gemeinsam in einem Bild erscheinen, ohne dass ein zeitlicher Rückgriff notwendig ist, wie beispielsweise in der Liebesszene, die nur in der Erinnerung von Felix stattfinden kann. Kentridge verwendet die optischen Geräte, um verschiedene Perspektiven und inneres Erleben darstellen zu können. Einen ähnlichen Zweck erfüllen die Bilder, die an den Wänden in Felix' Zimmer hängen bzw. in seinen Koffer gehören. Sie symbolisieren einerseits ganz generell erinnerte Bilder als solche, andererseits konkrete Erinnerungen. Vorübergehend treten diese in den Vordergrund der Erzählung und werden zur Haupthandlung.⁵³³

Visuell eng verknüpft sind die Bilder der Toten mit denjenigen des Seismographen, dessen Aufgabe es ist, Erdbewegungen zu registrieren und aufzuzeichnen. In *Felix in Exile* zeigt Nandis Gerät nach jedem Tod eines Menschen die Erschütterungen der Erde an, bevor die Leiche von der Landschaft verschlungen wird. Begleitet wird dieses brutale Verschwinden der Toten von einem tiefen Rauschen und Rumpeln. Wie im Protokoll offenkundig wird, sind die Bilder des Seismographen stets hinter diejenigen der Toten geschaltet. Nur durch diese enge formale Verknüpfung kann der Betrachter einen direkten Zusammenhang zwischen den Ermordeten und den Aufzeichnungen herstellen. Die roten Seismogramme sind Nandis einziges Mittel, die tragischen Ereignisse festzuhalten.

532 Christov-Bakargiev, C.: On Defectibility as Ressource: William Kentridge's Art of Imperfection, Lack and Falling Short, in: Kentridge 2004, S.9.

533 Das ist mit der einleitenden Formel „Er erinnerte sich an...“ in einer sprachlichen Erzählung vergleichbar, die den zeitlichen Rückgriff kenntlich macht.

Linien und Diagramme – Visualisierung des Nichtsichtbaren

Rote Linien durchziehen den ganzen Film. Schon in früheren Werken, so zum beispielsweise in *Stereoscope* (1999), setzt Kentridge farbige Linien und Vektoren als visuelle Strukturen ein. In *Stereoscope* durchkreuzen sie wie blaue Blitze und Leitungen die Bilder, schießen von einem in das nächste und verbinden nicht nur hintereinandergeschnittene Bilder, sondern auch die beiden nebeneinander existierenden, parallel laufenden Erzählungen. (Abb. 47a,b) Die roten Markierungen begegnen in früheren wie auch in aktuelleren Landschaftsdarstellungen. (Abb.48) In *Felix in Exile* treten sie besonders hervor, als Umrandung von Nandis Fernrohr, als Kreise um die Pfähle (oder Spieße), die die Toten umgeben, als Markierung der Leichen, als Seismogramme. (Abb.37 und Abb.49) Sie stehen in engem Zusammenhang mit Nandis Tätigkeit als Chronistin der gewalttätigen und tragischen Ereignisse in ihrem Land. Mit dem roten Stift versucht sie die Geschehnisse festzuschreiben. Im Gespräch mit Angela Breidbach macht Kentridge hierzu eine erhellende Bemerkung:

„Die Zeichnung ist ein Diagramm unserer Art, die Welt zu verstehen, aufzubauen, Lücken zu füllen, Zusammenhänge zu finden.“⁵³⁴

Nandis Diagramme und Kentridges Zeichnungen sind damit als gleichwertige Versuche zu sehen, die Welt zu verstehen und sich anzueignen. Ihre Diagramme und Markierungen vermischen sich dementsprechend mit seinen Bildern.

„Es gibt zwei Schichten, genauso, wie man zum Beispiel auf eine Photographie Anmerkungen aufbringt.“⁵³⁵

Zusätzlich zu der Schichtung der verschiedenen Entwicklungsstufen der jeweiligen Zeichnung werden also „Anmerkungen“ in Form von roten Markierungen aufgebracht. Besonders gut nachvollziehbar wird Kentridges Beschreibung bei den Bildern der Leichen, auf denen die Wunden rot

534 Kentridge/Breidbach 2005, S.75.

535 Ebd., S.75.

gekennzeichnet werden, als habe nachträglich jemand diese Zeichen auf das Bild aufgetragen, um die Aufmerksamkeit auf bestimmte Punkte zu lenken. Die Bedeutung der blauen Linien ist im Vergleich dazu ein wenig verschoben; im Hinblick auf *Stereoscope* (Abb.47a,b) nennt Kentridge als Funktion der blauen Linien die Beschreibung „unsere[r] überfrachteten Verbindungen in der Welt“⁵³⁶ sowie „eine visuelle Darstellung dessen, was wir wissen, aber nicht sehen“.⁵³⁷ Die blauen Linien übernehmen damit eine Funktion, die abstrakter und weniger mit dem konkreten Bild verknüpft ist als mit der Art und Weise, wie die Welt und die Kunst zu rezipieren und zu verstehen sind.⁵³⁸ Sie können als Metatext gelesen werden, indem sie Hinweise des Erzählers sind, die auf die eigentliche Geschichte gelegt worden sind und die Verbindung der Bilder und Ereignisse sichtbar und bewusst macht. Die blauen Vektoren sind nicht Bestandteile der Erzählung, sondern weisen darüber hinaus, sie bedeuten den Kommentar über die Wahrnehmung der Geschichte wie der Welt.

Im Zusammenhang mit der Analyse erzählerischer Momente in Kentridges Werk erscheint besonders diese Zweischichtigkeit, die Kentridge im oben wiedergegebenen Zitat benennt, relevant. Die zwei Schichten – Kentridge nennt als Beispiel forensische Fotos, auf denen vom Mediziner Anmerkungen aufgebracht werden – entsprechen zwei Perspektiven bzw. entstammen zumindest potentiell zwei unterschiedlichen *Autoren*, beispielsweise dem Fotografen und dem Mediziner. Natürlich besteht im Falle von William Kentridges Zeichnungen kein Zweifel daran, dass er der Autor sowohl der ersten als auch der zweiten Schicht ist. Innerhalb der Erzählung aber nimmt der Erzähler unterschiedliche Perspektiven ein. Während die blauen Linien in *Stereoscope* Kommentare eines Erzählers

536 Ebd., S.85.

537 Ebd., S.75.

538 Angela Breidbach liest deshalb in ihnen „poetologische Zeichen“. Kentridge nimmt diesen Gedanken an: „Die blauen Linien, die durch die Zeichnungen gehen, sind (...) eine visuelle Darstellung dessen, was wir wissen, aber nicht sehen. Ich hatte nicht gedacht, dass die Kohlezeichnungen die Poesie und die blauen Linien die Poetologie sind, aber vielleicht ist das so....“ (S.75)

sind, der nicht selbst Teil der Geschichte ist (also eines *heterodiegetischen* Erzählers⁵³⁹), sind die roten Markierungen in *Felix in Exile* meist Nandis Hand zuzuordnen, die gleich zu Beginn des Films durch die Darstellung ihrer schreibenden Hand als Figur der Erzählung und als mögliche (*homodiegetische*) Erzählinstanz ausgewiesen wird.

Aber auch in *Felix in Exile* gibt es Bilder, in denen der Autor die rote Farbe als Metatext, ähnlich den blauen Linien, einsetzt, z.B. in der Spiegelszene, in der nicht nur die Bilder an den Wänden rote Zeichen enthalten, sondern auch das Fernglas an der Schwelle zwischen Nandis und Felix' Welten rot umrandet ist, genau an der Stelle, in der alle Wahrnehmungen und Wirklichkeiten zusammentreffen und die ‚niemandem‘ gehört, weder Felix noch Nandi noch einer möglichen Erzählinstanz. (Abb.46) Auf diesen Punkt, an dem buchstäblich alles kulminiert, macht der Erzähler mit der roten Markierung aufmerksam.

Es gilt demnach zu unterscheiden zwischen Zeichen der *heterodiegetischen* und der *homodiegetischen* Erzählinstanz, die sich in den Zeichen der Diagramme und Zeichnungen niederschlagen. Im Hinblick auf die Narreme ist festzustellen, dass die Linien und Diagramme die Funktion übernehmen, die sonst *Chronologie* und *Kausalität* erfüllen: Sie stellen einen Zusammenhang zwischen den gezeigten Dingen und Szenen her; nicht zuletzt erfüllen sie damit die *formale Einheitsbildung* in besonders ungewöhnlicher Weise.

Landschaft – Kulisse als Darsteller?

In ihrer Deutung von *Felix in Exile* bezeichnet Staci Boris die Landschaft als einen „Hauptdarsteller“ in der Geschichte:

539 Gehört der Erzähler nicht zu den Figuren seiner eigenen Geschichte, bezeichnet ihn die Literaturwissenschaft als *heterodiegetischen* Erzähler, im Gegensatz zum *homodiegetischen* Erzähler, der sich auf der Ebene der Figuren in seiner Geschichte befindet. (vgl. Martinez/Scheffel 2003, S.81ff., sowie in dieser Arbeit Kapitel II, Abschnitt 2.2.3, und Kapitel III, Abschnitte 1.2.3.1 und 2.2.3.3)

„Felix in Exile treats the landscape as a main character. It has a life of its own, constantly evolving from one form to another, devouring remnants left for its consumption. It seems to have no conscience and acts as a continuous force of change indifferent to consequence.“⁵⁴⁰

Natürlich ist diese Aussage unter narratologischen Gesichtspunkten nicht richtig, erfüllt doch die Landschaft, der Raum, das Narrem des *Ortes* und sicher nicht das des *anthropomorphen Wesens*. Boris' Formulierung aber veranschaulicht, dass der Landschaft, die eigentlich naturgemäß die weitgehend unveränderte Kulisse bildet, hier eine besondere Bedeutung zukommt:

„Der zentrale Punkt bei dieser Landschaft ist, dass sie das genaue Gegenbild einer Landschaft darstellt, die Kultur und Wissen vermittelt. (...) Ein wichtiges Merkmal des East Rand-Gebietes ist, dass diese Landschaft bebaut und nicht ursprünglich belassen wurde. (...) Es ist eine ausgesprochen soziale Landschaft. Sie ist auch zeitgebunden – alles in der Landschaft trägt die Zeichen des Angefertigten und dorthin Verfrachteten – alle ihre Merkmale bergen das Potential rückgängig gemacht zu werden (...). Die Landschaft verbirgt ihre Geschichte. (...) Ich interessiere mich sehr dafür, wie die Landschaft ihre eigene Geschichte verbirgt und wie dieser Vorgang nicht nur mit der Malerei, sondern mit der Art und Weise, wie Erinnerung funktioniert, korrespondiert.“⁵⁴¹

In *Felix in Exile* aber scheint die Landschaft Südafrikas ein Eigenleben zu haben, sie verändert sich rasant, Menschen werden von ihr aufgesogen oder überwachsen, als wären sie nie da gewesen. Jedoch ist dies nicht Handlung in der Bedeutung eines aktiven Tuns eines Akteurs oder eines anthropomorphisierten Objektes, sondern Verwandlung im Sinne einer Transformation. Das kann einerseits als Zeichen dafür gelesen werden, dass

540 Boris, Staci: The Process of Change: Landscape, Memory, Animation and Felix in Exile, in: Kentridge 2001, S.29-37, hier S.31.

541 William Kentridge, aus einem Vortrag an der North Western University Illinois, USA, November 1994, gekürzte und überarbeitete Version in: Inclusion/Exclusion: Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, steirischer herbst, Graz 1996, S.245-246, Politics-Poetics, documenta X the book, Ostfildern-Ruit 1997, S.606-608, Kentridge 1998, S.93-97, hier zitiert nach Kentridge (dt.) 2004, S.24.

im Verlauf der Erzählung viel Zeit vergeht.⁵⁴² Andererseits geschieht innerhalb der Handlung Felix bzw. Nandi vergleichsweise wenig, die Protagonisten zeigen keine Anzeichen von Alterung, die den gravierenden landschaftlichen Veränderungen entsprechen würden. Daraus folgt, dass die Verwandlung der Landschaft keine Funktion innerhalb der Handlung erfüllt. Sie nimmt keinerlei aktiven Einfluss auf den Verlauf der Ereignisse. Vielmehr fungiert sie als Metapher für das Vergessen, indem sie die Geschehnisse 'aufsaugt' und unsichtbar macht.

“Felix in Exile was made at the time just before the first general election in South Africa, and questioned the way in which the people who had died on the journey to this new dispensation would be remembered – using the landscape as a metaphor for the process of remembering or forgetting.”⁵⁴³

Die Diskrepanz zwischen der Veränderung in Felix' Leben und derjenigen der Landschaft betont, wie schnell die Massaker und ihre Toten vergessen werden, wie schnell „Gras darüber wächst“⁵⁴⁴.

„I am really interested in the terrain's hiding of its own history, and the correspondence this has (...) with the way memory works. The difficulty we have in holding onto passions, impressions, ways of seeing things, the way that things that seem so indelibly imprinted on our memories still fade and become elusive, is mirrored in the way in which the terrain itself cannot hold onto events played out upon it.”⁵⁴⁵

Das Thema des Erinnerns und Vergessens taucht immer wieder in William Kentridges Werken auf; nicht zuletzt manifestiert es sich, wie beschrieben, in der Technik seiner Zeichnungen.⁵⁴⁶ So wie der Radierer oder die Kohle

542 Dies wäre eines der “Hilfsmittel”, mit denen sich die bildende Kunst im Gegensatz zur Sprache laut Werner Wolf behelfen muss, um Zeit darstellen zu können (vgl. Wolf 2002).

543 William Kentridge, 1997, in: Kentridge 2004, S.99.

544 Damit ist hierin auch das Narrem der Chronologie ansatzweise gegeben.

545 Kentridge, William: Felix in Exile: Geography of Memory, in: Kentridge 1998, S.96.

546 Kentridge betont, dass Vergessen ein natürlicher Prozess sei, während das Erinnern eine unnatürliche Anstrengung sei, die unternommen werden müsse. (Vgl. Truth and Responsibility, A Conversation with Okwui Enwezor, in: 10. Biennale de l'Image en Mouvement, hrsg. Von Clare Manchester, Centre pour l'Image contemporain, Genf 2003, S.31-32, hier S.31.)

frühere Bilder auf dem Zeichenblatt auslöschen oder überdecken, so tilgt auch die Landschaft die Ereignisse, die in ihr stattfanden.

„Dinge, die scheinbar unauslöschlich in unserem Gedächtnis eingepägt sind, verblassen schließlich und werden unfassbar. All das spiegelt sich in der Landschaft, die ebenfalls das Geschehen nicht bewahren kann, das sich in ihr abspielt.(...) Schauplätze von Ereignissen, Massakern, Schlachten, Festlichkeiten behalten kaum eine Spur davon zurück. (...) Schlachtszenen, große und kleine, verschwinden, werden von der Landschaft absorbiert, außer an den wenigen Orten, wo besondere Gedenkstätten eingerichtet oder Denkmäler aufgestellt wurden, als Außenposten und zur Abwehr dieses Prozesses von Vergessen und Absorption (...)“⁵⁴⁷

Im Vergleich zur landschaftlichen Tilgung ihrer Geschichte ist Kentridges Technik des Zeichnens, Radierens und Wiederzeichnens zu verstehen als immerwährender Versuch, heilsames Vergessen und schmerzliches Erinnern oder umgekehrt achtloses Vergessen und notwendiges Erinnern gleichzeitig sichtbar zu machen.

„In Felix in Exile sind die Körper in der Landschaft mit diesem Vorgang verbunden. Mein Interesse war es, die Menschen festzuhalten, indem ich diesen anonymen Figuren (...) ein Begräbnis zukommen ließ. (...) Es ist auch ein Weg, gegen den Schwindel anzukämpfen, der entsteht, wenn man sich umschaut und all die alten, vertrauten Landmarken und Schlachtlinien sieht, die sich so sehr verschoben und verändert haben.“⁵⁴⁸

Im Hinblick darauf können die unbeschrifteten Schilder, Transparente (Abb.50) und Reklametafeln, die in Kentridges Bildern immer wieder erscheinen, als leere, noch zu beschriftende, Gedenktafeln und Grabsteine für die vielen namenlosen Toten gedeutet werden.

547 William Kentridge, aus einem Vortrag an der North Western University Illinois, USA, November 1994, gekürzte und überarbeitete Version in: Inclusion/Exclusion: Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, steirischer herbst, Graz 1996, S.245-246, Politics-Poetics, documenta X the book, Ostfildern-Ruit 1997, S.606-608, Kentridge 1998, S.93-97, hier zitiert nach Kentridge (dt.) 2004, S.24.

548 Kentridge (dt.) 2004, S.24.

Tote – Die politische Dimension

Zu den eindrücklichsten Bildern in *Felix in Exile* gehören diejenigen, die sterbende und tote Menschen zeigen, deren Blut in den Boden sickert, die von Pfählen eingezäunt und eingeschlossen werden, bevor sie von Zeitungen bedeckt und von der Landschaft absorbiert werden. (Abb.37 und Abb.39)

Weiter oben war von William Kentridges Ausgangspunkten für *Felix in Exile* die Rede. Neben der „konkreten Poesie“ von Wortspielen und dem Bild von Soho, der sein Gesicht verliert, gibt Kentridge unter der Überschrift „Körper in der Landschaft“ eine Serie von forensischen Fotografien von Mordopfern als den dritten zentralen Ausgangspunkt an:

„Eigentlich waren nicht die Fotos selbst der Ausgangspunkt, sondern die Beschreibung eines Freundes, der die Fotos dieser Körper in der Landschaft gesehen hatte. Tatsächlich zeigten fast alle Fotos die Leichen in kleinen, geschlossenen Räumen oder auf schmalen offenen Plätzen, in Alleen oder Gängen. Aber in meinem Kopf sah ich die Körper immer in einer Landschaft. Die Fotografien dienten als Ideen für Zeichnungen, die sich in gewisser Weise schon selbst geschaffen hatten.“⁵⁴⁹

Bezeichnenderweise basieren die Bilder der Toten in *Felix in Exile* damit auf Erinnerungsbildern, die zu Felix' (erinnerten) Bildern werden, aber auch durch Nandis Teleskop zu sehen sind. Sie bilden damit den Hintergrund, vor dem Nandis und Felix' Leben verläuft. Während die Bilder in Felix' Koffer wohl Erinnerungen zeigen, bedeuten die Bilder in Nandis Teleskop zukünftige Ereignisse, die sie als die Cassandra-Figur vorhersieht. In diesem Fall geschehen in der Vergangenheit und in der Zukunft dieselben Ereignisse.

549 William Kentridge, aus einem Vortrag an der North Western University Illinois, USA, November 1994, gekürzte und überarbeitete Version in: *Inclusion/Exclusion: Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Steirischer Herbst, Graz 1996, S.245-246, *Politics-Poetics*, documenta X the book, Ostfildern-Ruit 1997, S.606-608, Kentridge 1998, S.93-97, hier zitiert nach Kentridge (dt.) 2004, S.24. Im Anschluss an diese Erläuterung verweist Kentridge auf den Bezug dieser Bilder zu Francisco Goya: „Wenn ich jetzt daran zurückdenke, geht die Idee auf den am Boden liegenden Leichnam in Goyas Gemälde *Der 3. Mai 1808* zurück.“

William Kentridge setzt sich in seinen Arbeiten mit der Geschichte seines Heimatlandes Südafrika auseinander, und obwohl die Landschaft der Umgebung von Kapstadt ähnelt und die Ermordeten ausnahmslos Schwarzafrikaner sind, erinnern die Bilder von Folter und Tod nicht nur an die Konflikte zwischen Weißen und Schwarzen in Südafrika, sondern auch an den Holocaust oder die AIDS-Problematik in Afrika, ebenso wie Assoziationen mit allen anderen Konflikten in den Ländern der Welt denkbar sind.⁵⁵⁰ Diese Offenheit der Bilder erreicht Kentridge zum einen dadurch, dass er auf Requisiten verzichtet, die eine historische Einordnung zuließen wie beispielsweise Uniformen. Zum anderen vermeidet er eine narrative Darstellung der Ermordungen, das heißt die genaue Zuordnung von Ort, Zeit, Personen und Motiv.⁵⁵¹ Somit entzieht er den Szenen den narrativen Gehalt und verwandelt sie in symbolkräftige Bilder, die nicht zwingend mit bestimmten historischen Ereignissen verknüpft sind, sondern darüber hinaus viel abstrakter als Zeichen für menschliche Gewalt und Grausamkeit gelesen

550 Christov-Bakargiev bemerkt, diese Eigenart von Kentridges Werk erinnere an „James Joyce, dem es gelang, seine Schriften so speziell auf Dublin zuzuspitzen, dass das Geschilderte paradoxerweise universell wurde.“ (Christov-Bakargiev, C. In: On Defectibility as Ressource: William Kentridge's Art of Imperfection, Lack and Falling Short, in: *Kentridge (dt.) 2004*, S.3-10., hier S.6.) Bezeichnenderweise gilt Joyce als der erste Autor, der konsequent die lineare Struktur des Erzählens aufgehoben hat. Vgl. hierzu auch Kentridge/Breidbach, S.99f.

551 Nur in Texten und Aussagen über *Felix in Exile* gibt Kentridge einen konkreten historischen Rahmen für die dargestellten Ereignisse an: „Felix in Exile entstand kurz vor der ersten Wahl in Südafrika und stellte die Art und Weise in Frage, in der man sich derjenigen erinnert, die auf dem Weg zu diesem System gestorben sind – indem Landschaft als Metapher für den Prozess der Erinnerung oder des Vergessens gesehen wird. (W. Kentridge 1997, abgedruckt in: William Kentridge, Werke 1989-1998, Broschüre, hrsg. von Kunstverein München und Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1998). Kentridge setzte sich mit den politischen Ereignissen seines Landes auseinander und besonders mit „der sich endlos hinziehenden Serie von öffentlichen Anhörungen zur jüngsten Geschichte der Menschenrechtsverletzungen“ (Jane Taylor), geleitet von der Mitte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts eingerichteten „Truth and Reconciliation Commission“. Vgl. hierzu u.a. Taylor, Jane: Im Schatten des Zweifels, in: Kentridge 2004, S.11-16, hier S.14f., dies.: Ubu and the Truth Commission, Kapstadt 1998 (mit Beiträgen von William Kentridge), sowie William Kentridges *Ubu-Projekte*, die 1996 und 1997 in Zusammenarbeit mit Jane Taylor und der *Handspring Puppet Company* entstanden sind und sich explizit mit dieser Thematik befassen.

werden können. William Kentridge wird damit zum Chronisten seiner Zeit und der Gesellschaft, in der er lebt.⁵⁵²

Wasser – Verbindungselement und Metapher

Ein Motiv, das sich in vielen Werken Kentridges findet, ist das Wasser. Auch in *Felix in Exile* erhält Wasser einen prominenten Status, nicht zuletzt deshalb, weil es das einzige blaue Element ist. Neben den roten Linien des Seismographen, den roten Kreisen um die Pfähle und einzelnen roten Akzenten (wie beispielsweise ein Teil auf der Skala von Nandis Sextanten) ist es sogar das einzige farbige Element in dem gesamten schwarz-weißen Film. Es ist naheliegend, Wasser als Metapher für das Leben und die Reinigung zu lesen. Kentridge relativiert diese Leseweise:

„I’ve done a lot of drawings of floods. Floods at the Opera House, floods all over things. I think that the Pantheon in Rome would be wonderful if it had a metre of water in it and everybody was wandering and wading through it...I’ve never had a specific idea of water being cleansing. I just have a sense of the wanting of that water, and welcoming it when it appears in the drawing.“⁵⁵³

Erneut betont Kentridge hier die Relevanz der Intuition in seinem Arbeitsprozess, das Wahrnehmen von Bildern, die er in Zeichnungen überträgt. In Bezug auf Wasser führt das nicht nur dazu, dass er Wasser keine erzählerische Funktion zuweist, sondern er negiert auch jegliche festzuschreibende symbolische Bedeutung, die Wasser als Bild oder Metapher annehmen kann. Zweifellos jedoch übernimmt das blaue Wasser wesentliche Funktionen innerhalb der Geschichte; nicht zuletzt dank seiner Farbigkeit wirkt es als Symbol für Lebendigkeit, aber auch für das kühle und

552 Deshalb ist im Zusammenhang mit seinem Werk, nicht zuletzt von ihm selbst, immer wieder auf Beckmann, Dix, Grosz und Goya hingewiesen worden, die ihm Vorbild und Inspiration waren. (Vgl. u.a. Christov-Bakargiev: On Defectibility as a Ressource: William Kentridge’s Art Of Imperfection, Lack, And Falling Short, in: Kentridge 2004, S.29-38)

553 Jephson, Amanda und Nicolas Vergunst: Interview with William Kentridge, in: Art Design Architecture 4, S.7., zitiert nach: Benezra, Neal: William Kentridge, Drawings for projection, in: Kentridge 2001, S.11-27, hier S.15.

in der Hitze Afrikas erfrischende Nass, das Löschen des Durstes und damit das Stillen von existenziellen Bedürfnissen.⁵⁵⁴ Wasser lässt das eigene Gewicht und die eigene Schwerfälligkeit vergessen. Wasser ist für den Menschen lebensnotwendig und faszinierend, aber auch beängstigend. Fluten und Überschwemmungen bedrohen ihn, unter Wasser werden die menschlichen Sinne stark eingeschränkt oder ganz aufgehoben, und das lebenserhaltende Atmen wird unmöglich.

Aufgrund dieser Ambivalenz von Wasser als Bild ist es schwierig, seine Funktion innerhalb von Kentridges Filmen festzulegen. Es fungiert als flexible Metapher, die in den verschiedenen Szenen unterschiedliche Bedeutungen annimmt. Wenn es erst in einem einzelnen kleinen Rinnsal aus Felix' Waschbecken läuft, um dann schließlich zu einer Vielzahl von Strömen aus mehreren Trögen anzuwachsen, ohne dass Felix auf seinem Bett sitzend, in seine Erinnerungen vertieft, davon Notiz zu nehmen scheint, dann wird Wasser zum Zeichen für Bedrohung und für Felix' schon früher überlaufende Ängstlichkeit⁵⁵⁵, aber auch für den Überfluss der „1. Welt“, in der Felix offensichtlich sein Exil gefunden hat.

Eine narrativ-formale Funktion erhält das Wasser in Nandis und Felix' gemeinsamer Szene, in der es nicht nur labend und stillend wirkt, als Bild für Fülle und Erfüllung, sondern zum Vorhang wird, der das Bild und das Paar darauf schließlich ganz verdeckt und einhüllt. Gefolgt von der bereits erwähnten kurzen schwarzen Leerstelle ergibt dies eine die Liebesszene markierende Aussparung.

554 William Kentridge im Gespräch mit Angela Breidbach: „Die Gegend um Johannesburg ist sehr trocken, und es wäre ein enormer technischer Aufwand, sie tatsächlich blau zu machen, blaue Teiche anzulegen. Aber in einer Zeichnung ist es ein Geschenk, das du einfach mit drei Stücken blauer Pastellkreise machen kannst. Es ist also eine Art Utopie der Landschaft um Johannesburg.“ (Kentridge/Breidbach 2005, S.78)

555 Schon für *Johannesburg, 2nd Greatest city after Paris* heißt es bei Kentridge: „...Felix Teitlebaum (whose anxiety that flooded half the house)....“ Vgl.: William Kentridge: *Animated films by William Kentridge. A brief overview of animated films created by the artist*, in: 10. Biennale de l'Image en Mouvement, hrsg. von Clare Manchester, Centre pour l'Image Contemporain, Genf 2003, S.30.

Eine ganz andere Form nimmt das Wasser an, wenn es, wie Kentridge sagt, zu „Nandis Pool“ wird. Nach ihrer Ermordung erfährt Nandi eine Metamorphose, transformiert sich ihre Leiche in einen Teich, den Teich, in dem sie und Felix einander treffen und in den Felix schließlich hineingeht und dort verharrt. Der Teich *ist* Nandi, bedeutet zugleich einen Ort der Liebe, Erinnerungen, Vergessen, schmerzlindernde Kühlung, ein Denkmal, die Utopie.⁵⁵⁶

Kentridge erreicht mit der Offenheit der Bedeutung eine assoziative und auch erzählerische Dichte, die mit konventionellen narrativen Strukturen nicht zu erreichen wäre. Diese Dichte lässt sich nicht mit narratologischen Begriffen beschreiben, jedoch wird sie erst dank erzähltheoretischer Methoden in vollem Umfang evident.⁵⁵⁷

So erfüllen die Bilder, die William Kentridge benutzt, innerhalb der Geschichte hinsichtlich ihrer narrativen Funktion ganz unterschiedliche Aufgaben: Die Figuren Felix und Nandi werden konventionell als Protagonisten mit bestimmten Attributen und Handlungsweisen gezeichnet. Während Felix in einem fest definierten Raum handelt – und in diesem von den Geschehnissen innerhalb der Erzählung ausgeschlossen ist bzw. nur über den Inhalt seines Koffers und das einmalige Spiegelbild, in dem er Nandi trifft, verbunden ist –, ist die räumliche Zuordnung Nandis deutlich schwieriger. Der Raum, der sie umgibt, ist nicht klar umrissen, verändert sich und ist nicht zu benennen. Die Nichtexistenz eines bestimmbaren Raumes verhindert nicht nur, die örtlichen Parameter zu beschreiben, sondern lässt es auch nicht zu, zeitliche Abfolgen klar zu erkennen. Nandi handelt in der

556 Die Vielschichtigkeit und Offenheit dieses Motivs und ihre Abhängigkeit vom Kontext bestätigt Christov-Bakargiev mit ihrer auf *Tide Table* bezogenen Beobachtung: „Das Wasser hat nicht mehr das leidenschaftliche Blau aus Felix' Welt, sondern ist der farblose Gehilfe des Auslöschens.“ (C. Christov-Bakargiev in: On Defectibility as Ressource: William Kentridge's Art of Imperfection, Lack and Falling Short, in: Kentridge (dt.) 2004, S.3-10, hier S.8).

557 Die Sekundärliteratur konzentriert sich stark auf die Inhalte in Kentridges Werken; er selbst versucht immer wieder die Aufmerksamkeit auf die Technik und den schöpferischen Prozess zu lenken.

Gegenwart, in der Vergangenheit, in der Erinnerung, in der Zukunft, vielleicht nur im Traum. Damit entzieht sich der narrative Strang ‚Nandi‘ immer wieder erzähltheoretischen Möglichkeiten der Beschreibung, denn die diesen neben der Frage „Wer?“ zugrundeliegenden Fragen „Wann? Wo?“ sind nicht eindeutig zu beantworten; die „Hohlformen“ (Wolf) der Narreme lassen sich nur in den Mikroeinheiten und nur vorübergehend füllen.

Dazu trägt nicht zuletzt bei, dass die Protagonistin selbst zum Teil der Landschaft, also zum Teil des Handlungsraumes wird – Ort und Figur werden eins. Vorgänge solcherart sind sprachlich kaum fassbar und ergeben in ihrer verbalen Wiedergabe vielmehr eine Bildbeschreibung als eine verbale Version des Geschehens. Oder anders formuliert: Der Plot – „Was?“ – ist nacherzählbar, die Erzählweise – „Wie?“ – ist beschreibbar, jedoch wesentliche Elemente, die die Bilder und die Geschichte um weitere Bedeutungsebenen anreichern, werden nicht im Rahmen der Beschreibung des „Was“ oder des „Wie“ erfasst, denn sie sind trotz ihrer Funktion für die Rezeption der Erzählung nicht im eigentlichen Sinne narrativ. Diese Unmöglichkeit der Nacherzählung erinnert an Träume und die jedem vertrauten vergeblichen Versuche, Träume befriedigend wiederzugeben.

Kentridge betont stets die Wichtigkeit der medialen Bedingungen:

„Die überlagernde Struktur in vielen der Bilder (...) entsteht nicht nur aus den Erfordernissen der Poesie, sondern aus denen des Mediums und des manuellen Prozesses. Sie scheinen der Schlüssel für das Schaffen der Bilder in meiner Arbeit zu sein, und nicht so sehr vorher Gewusstes oder Theorie.“⁵⁵⁸

Um dies zu verdeutlichen, zieht Kentridge in seinem Gespräch mit Angela Breidbach das Bild des kleinen Fisches heran, das er bereits im ersten Film der Reihe, *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris*, verwendet. Darin schenkt Felix seiner Geliebten Mrs. Eckstein in einer Liebesszene, in der die Liebenden ebenfalls im Wasser baden, einen kleinen Fisch. William Kentridge beschreibt, wie er den Fisch als erotisches Symbol entwickelte:

558 William Kentridge in: Kentridge/Breidbach 2005, S.120.

„Ich versuchte mir (...) vorzustellen, welches Bild (...) sexuelle Kraft haben würde. Zeichnet man ein kleines Pferd, das auf seiner Hand immer im Kreis galoppiert? Und ich dachte, das ist Wahnsinn. Erstens weiß ich nicht, wie man ein Pferd zeichnet, und zweitens brauche ich (..) für jede Bewegung eine Stunde, (...) für eine Runde zwei Wochen. Wenn man aber dieselbe Hand nimmt und ein Bild, das jedes Kind zeichnen und als Fisch erkennen kann, dann zeichnet man so einen Fisch in vier Sekunden. (...) Das Bild (...) entstand nicht aus der Entscheidung für eine perfekte Metapher für dieses Geschenk, sondern aus der Überlegung, ob er ihre Hand küssen oder etwas in seiner Hand halten sollte, etwas, das machbar schien. Letztlich ist das Bild des Fisches, der nass ist und ein bisschen an ein Spermium erinnert, eine sehr viel glücklichere Metapher als ein Pferd es gewesen wäre. In diesem Fall war es Glück, dass ich etwas fand, das machbar und tatsächlich eine gute Idee war. Das ist ein weiteres Beispiel dafür, wie praktische Überlegungen oder Zwänge, von denen man annimmt, dass sie nichts mit dem Bild zu tun haben, tatsächlich Teil seiner Bedeutung werden.“⁵⁵⁹

Obwohl – oder gerade weil – der Fisch kein konventionelles und damit ein unverbrauchtes Symbol für Liebe oder Sexualität ist, entfaltet er als solches in Kentridges Bildern eine große Wirksamkeit, denn als nasses und glitschiges kleines Tier symbolisiert er das fremde Element, das schwer Fassbare, Freiheit und Eigensinn und nicht zuletzt körperliche Liebe. Auch wenn sich der kleine Fisch als Metapher nicht jedem Betrachter beim ersten Ansehen des Filmes erschließt, bleibt die Szene dennoch verständlich.

An diesem Beispiel zeigt sich Kentridges Vorgehensweise; zuerst entsteht ein Bild, dessen Bedeutung sich dann sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter erst in der Anschauung erschließt. Dasselbe gilt für die narrative Strategie: Aus den Bildern ergibt sich während des Schaffensprozesses wie im Laufe des Anschauungsprozesses ein erzählerischer Zusammenhang. Die Geschichte liegt den Bildern nicht zugrunde, sondern wird erst von Kentridge im Zuge der Filmproduktion *narrativiert*. Daraus erklärt sich ihre große Offenheit und Rätselhaftigkeit; vom Betrachter wird für ihr Verständnis ein großes Maß an Fantasie und Assoziationsfähigkeit und die Bereitschaft zum eigenen Narrativieren verlangt.

559 Kentridge/Breidbach 2005, S.58.

2.3 Vergleich und Fazit: Felix im Kontext

Mit wenigen Ausnahmen wurde bisher auf intertextuelle Bezüge verzichtet. Im Mittelpunkt der Analyse stand allein *Felix in Exile*. Gegen dieses Vorgehen kann eingewendet werden, dass *Felix in Exile* Teil einer Reihe von Filmen ist und somit auch als ein Teil im Hinblick auf die Gesamtheit der Reihe untersucht werden muss. Wie alle Filme Kentridges aber wird auch *Felix in Exile* häufig einzeln präsentiert und sollte deshalb als solches einzeln erzähltheoretisch analysiert werden. Die Ausstellungen, in denen mehrere Filme präsentiert werden, verzichten auf einen chronologischen Parcours; die Reihenfolge der einzelnen 'Kapitel' ist nicht festgelegt. Das Aufbrechen von zeitlichen Abfolgen und linearen Erzählweisen findet sich nicht nur in *Felix in Exile*, sondern in allen Soho/Felix-Filmen und damit auch in der Makrostruktur der Filmreihe. Das bedeutet, dass innerhalb der Reihe keine narrative Struktur festzustellen ist, weil die einzelnen Filme nebeneinander bestehen, ohne in eine Chronologie eingeordnet werden zu müssen. Wesentlich für die Betrachtung von *Felix in Exile* erscheint der Aspekt, dass Felix nur einer der beiden Hauptprotagonisten der Filme ist. Der andere, Soho Eckstein, ist in *Felix in Exile* absent. Diese Abwesenheit ist jedoch nur für diejenigen spürbar, die andere Filme gesehen hat, in denen Soho eine Rolle spielt.

Kentridge setzt ganz klassisch zwei Hauptfiguren ein. Soho, dessen Gesichtszüge sich im Laufe der Filme stark verändern, gleicht äußerlich mehr und mehr Felix und damit Kentridge. Indem er seine Protagonisten äußerlich inkohärent behandelt und es damit dem Betrachter erschwert, die Protagonisten mit Sicherheit wiederzuerkennen, widerspricht Kentridge erzählerischen Konventionen; der Charakter der Hauptprotagonisten als Identifikationsfiguren wird damit geschwächt oder sogar gestört. Sohos Merkmal ist der Nadelstreifenanzug, nicht sein Gesicht, so wie Felix von seiner Nacktheit charakterisiert wird. Die Festlegung dieser äußeren Merkmale erlaubt es Kentridge, die Figuren ihm selbst immer ähnlicher

werden zu lassen und der Geschichte autobiographische Aspekte hinzuzufügen, beinahe ein narratives Selbstporträt aus ihnen zu formen.⁵⁶⁰

Neben den Selbstdarstellungen in den Figuren von Felix und Soho Eckstein tragen das Handgemachte der Zeichnungen sowie, in späteren Filmen (z.B. *Stereoscope*, 1999), der Einsatz von handgeschriebenen Worten dazu bei, den Künstler im Bild spürbar werden zu lassen.⁵⁶¹ Susan Stewart wertet die Handschrift des Künstlers als Zeichen seiner Anwesenheit im Bild:

„Wenn Kentridge mit dem Tempo seiner Hand und seines Auges arbeitet, wird die Zeichnung selbst zu einem Zeugnis seiner persönlichen Zeugenschaft, zu einer Spur seiner Gegenwart und der Abfolge seiner Entscheidungen. (...) In diesem Rahmen wird die Hand durch eine Waffe angezeigt, die Stimme durch ein Megaphon, das Auge durch einen Spiegel oder ein Fenster; aber außerhalb des Rahmens gibt es eine Hand, die all das unmittelbar zeichnet. Kopf, Hand und Auge des Künstlers übertragen diese historischen Szenen. Die Arbeit der Hand bleibt dabei transparent; sie prüft immer wieder jeden Schritt, lässt Radiertes erkennbar bleiben und häuft in zeitlicher Folge Schichten, Knoten und Querverweise an, die durchaus auch quere Absichten verfolgen.“⁵⁶²

Auf der Basis der im ersten Teil dieser Untersuchung erarbeiteten Methode konnten zwei Ebenen unterschieden werden, die auch bei Stewart eine Rolle spielen: Die Erzählebene und die Metaebene. Stewart verortet sie

560 Einem Selbstporträt gleich jedoch ein anderer Film sehr viel mehr: Als *Felix in Exile* nahestehend, gilt *Medicine Chest* (2001), das in die Reihe der *Möbel für Projektionen* gehört, die Kentridge zwischen 1999 und 2001 geschaffen hat. Hier wird ein auf Video übertragener Animationsfilm mit einem Spiegel auf ein Medizinschränkchen rückprojiziert. Für dieses „Selbstporträt“ verwendet Kentridge gezeichnete Selbstdarstellungen und Alltagsgegenstände sowie aktuelle Schlagzeilen aus Zeitungen. Hierin gibt es allerdings „nur sehr wenig Elemente, an die sich eine Erzählung anknüpfen ließe; eher wird eine lockere Gedankenkette aus Bildern gezeigt.“ (vgl. C. Christov-Bakargiev, in: Kentridge (dt.) 2004, S.30)

561 „Handgeschrieben“ ist hier im Unterschied zur Blockschrift gemeint, die Kentridge beispielsweise in *Felix in Exile* für die Einblendung des Titels verwendet. Schon Carolyn Christov-Bakargiev macht die Feststellung, dass sich „die Grenze zwischen Zeichnen und Schreiben im Werk des Künstlers durch die wachsende Präsenz gewundener Handschriften“ in den letzten Jahren verwischt habe. (in: Kentridge (dt.) 2004, S.9)

562 Stewart, Susan: Ein Bote, in: Parkett, No.63, 2001, S.90-95, hier S.93. Ähnlich formuliert Carolyn Christov-Bakargiev, wenn sie schreibt: „Mit der Hand zu schreiben ist eine intime Tätigkeit in einem geistigen und körperlichen Bereich, der niemals ganz rational ist, aber auch nie vollkommen unwillkürlich (...)“ in: Kentridge (dt.) 2004, S.9. Stewart verzichtet in ihrer Darstellung auf eine werkimmanente Deutung zugunsten einer Lesweise, die den Autor im Werk aufzuspüren sucht.

„innerhalb“ und „außerhalb“ eines „Rahmens“, ohne jedoch die damit einhergehende notwendige Differenzierung zwischen Erzähler und Autor vorzunehmen. Sowohl innerhalb des (Erzähl-)Rahmens als auch außerhalb erkennt sie Kentridge selbst. Eine erzähltheoretische Analyse hingegen erkennt die Hand des Autors in den Zeichnungen und in gezeichneter Hand, Stimme und Auge den Protagonisten der Erzählung – der als Alter Ego des Künstler gedeutet werden kann. Davon bleibt die Geschichte um Soho und Felix unberührt, jedoch wird ihre Deutung um einen Aspekt erweitert: Durch die handschriftlichen Eingriffe, die schon erwähnten eingefügten Linien und die Spuren des Radierers bringt der Autor sich dem Betrachter in Erinnerung und damit das Bewusstsein, dass es sich um seine subjektiv vermittelten Bilder handelt. Der Vorgang des Erzählens wird transparent gemacht.

Diese Transparenz des Erzählvorgangs wirkt in den Animationsfilmen medienspezifisch, und doch ist sie auch in Werken Kentridges festzustellen, die er in anderen Medien ausgeführt hat. Das eindrücklichste Beispiel hierfür sind die Theaterproduktionen mit der Handspring Puppet Company. In früheren Produktionen, z.B. in *Woyzeck on the Highveld* (1992) stellen Dreiviertel-Marionetten die Protagonisten der Geschichten dar und werden von Puppenspielern bewegt, meist vor einer Leinwand, auf die animierte Bilder projiziert wurden.⁵⁶³ Dabei kommt also zu der filmischen Ebene der animierten Projektionen, die den Hintergrund bildet, die Erzählebene, auf der die Puppen agieren, und schließlich die Puppenspieler.⁵⁶⁴ Sie zeigen den Erzählvorgang und, ohne selbst Akteure zu sein, sind sie stets im Bild sichtbar, ebenso wie die Radierspuren in den gezeichneten Bildern.

In *Zeno at 4 a.m.* (2001), einer späteren Produktion, werden auf die Leinwand nicht mehr animierte Bilder projiziert, sondern Schattenbilder.

563 „Ein Animationsfilm war für den 35mm-Film etwa das, was die Marionette für den Schauspieler.“ William Kentridge, in: Goldberg, Roselee und W. Kentridge, *Live-Kino & Leben in Südafrika*. Telefongespräch vom 21. Oktober 2001 in Chicago, in: *Parkett* Nr. 63, S.104-109, hier S.107.

564 Vgl. hierzu auch Kentridges Bemerkungen in: Kentridge/Breidbach 2005, S.37-39.

Diese entstehen durch die Bewegungen der Puppenspieler neben oder hinter der Leinwand.

„...während der Arbeit passierte es, dass die Schatten der Puppenspieler ebenfalls auf die Leinwand projiziert wurden. Man sieht also diese riesigen Schatten auf der Leinwand, die ziemlich imposant wirken, und zugleich im rechten Winkel dazu die verletzlischen Scherenschnittfiguren, die von den Puppenspielern bewegt wurden. Das ergibt ein merkwürdiges Ballett der Puppenspieler, die den winzigen Figuren über ihren Köpfen dabei behilflich sind, sich durch die Welt zu bewegen.“⁵⁶⁵

Sind in den früheren Theaterproduktionen ebenso wie in den Animationsfilmen die verschiedenen Ebenen deutlich visuell unterschieden, gleicht Kentridge sie in *Zeno at 4 a.m.* an: Sowohl das Erzählte als auch das Erzählen manifestieren sich als Schattenbilder auf der Leinwand und werden so zu einer Geschichte verbunden.

Schon in der kurzen Einführung zu diesem Kapitel fand Kentridges Interesse für Platons Höhlengleichnis Erwähnung. In einem 2001 in Chicago gehaltenen Vortrag mit dem aussagekräftigen Titel „In Praise of the Shadows“⁵⁶⁶ erläutert Kentridge seine Überlegungen zum Höhlengleichnis und dessen Einfluss auf seine eigene Arbeit:

„Stellen Sie sich eine unterirdische Kammer vor (ähnlich wie dieses Theater) mit einem langen Zugang, der ans Tageslicht führt... In dieser Kammer befinden sich Menschen, die seit ihrer Kindheit gefangen gehalten werden. Dabei sind sie an Beinen und am Hals so gefesselt, dass sie nur nach vorne blicken und niemals ihre Köpfe drehen können. Hinter den Menschen und etwas oberhalb von ihnen brennt ein Feuer. Zwischen dem Feuer und den Gefangenen verläuft ein Pfad hinter einer Mauer, ähnlich der Leinwand im Puppentheater, die die Puppenspieler von dem Publikum trennt, das vor der Leinwand die Puppen sieht. (...) Sagen Sie mir, glauben Sie, unsere Gefangenen könnten irgend etwas von sich selbst oder ihren Gefährten erkennen außer den Schatten, die das Feuer an die gegenüberliegende Höhlenwand wirft? Nähmen sie nicht vielmehr an, dass die Schatten, die sie sehen, die realen Dinge sind? Und wenn die ihnen gegenüberliegende Gefängniswand den Schall reflektierte, meinen Sie nicht, dass sie, wann immer einer der Vorübergehenden auf der Straße spräche, annähmen, dass die Stimme

565 Ebd., S.111

566 Kentridge, William: In Praise of the Shadows, Chicago, Oktober 2001, deutsche Übersetzung abgedruckt in: Kentridge (dt.) 2004, S.33-36.

zu dem Schatten auf der Wand gehörte, der vor ihren Augen entlanggeht? Sie wären dazu verurteilt, dies anzunehmen. (...) Es ist ein erstaunlich kraftvolles Bild – einer der Grundpfeiler der westlichen Philosophie.“⁵⁶⁷

Schatten interessieren Kentridge auch in nicht-narrativen Arbeiten, so z.B. in seinen Bronze-Figuren⁵⁶⁸ oder den verschiedenen Werken, die sich mit dem Motiv der Prozession befassen.⁵⁶⁹ (Abb.51a-c) In diesen Arbeiten tritt das erzählerische Moment zurück zugunsten der Beschäftigung mit Gegensätzen wie Materialität und Immaterialität⁵⁷⁰ oder Fragen der Repräsentation. Allerdings kann auch in diesen teilweise statischen Werken ein narrationsindizierendes Potential festgestellt werden:

„The kinetic expressivity (...) creates in the viewer a desire for the next moment, the about-to-come, the anticipation, the final realization of the gesture, so the story, the parable can be told.“⁵⁷¹

Kentridge drückt immer eine Bewegung aus und betont damit die Momenthaftigkeit des Gezeigten, auch wenn es in Bronze ausgeführt ist. Die Figuren bewegen sich, gemäß der Form einer Prozession, in dieselbe Richtung. Dadurch unterstreicht Kentridge die Linearität der Handlung, aus der nur ein Augenblick festgehalten wurde, der ein „Davor“ und „Danach“ indiziert.

Kentridges künstlerische Auseinandersetzung mit Schatten ist, wie in seinen Erläuterungen zu Platons Gleichnis bereits erkennbar war, mit einem erkenntnistheoretischen Interesse verknüpft. Die Faszination für Wahrnehmungsprozesse und die Art und Weise, wie sich Menschen Wissen aneignen, ziehen sich durch seine gesamte künstlerische Entwicklung.

567 Ebd., S.33. Das Höhlengleichnis, das Kentridge zitiert, stammt aus Platons „Staat“, Buch VII.

568 Vgl. hierzu: Taylor, Jane: Im Schatten des Zweifels. Das Zeitalter der Bronze im Werk von William Kentridge, dt. Übersetzung in: *Kentridge (dt.) 2004*, S.11-17.

569 Eine Prozession findet sich u.a. auch in *Felix in Exile* (Vgl. Protokoll 2:28). Vgl. zu Prozessionen bei Kentridge auch: Sitas; Ari: Processions and Public Rituals, in: Kentridge 2001, S.59-65.

570 „Immerhin gießt er „nichts“ in eine substantielle Form.(...) Bronze ist die Antithese zum Schatten.“ (Taylor 2004, S.11).

571 Sitas, Ari: Processions and Public Rituals, in: Kentridge 2001, S.59-65, hier S.59.

Anschließend an die Erläuterung des Platonischen Höhlengleichnisses fährt Kentridge in seinem Chicagoer Vortrag entsprechend fort:

„Ich möchte nun die Frage stellen, ob man die Reise auch umkehren kann. (...) Entschließt sich jemand, der durch das helle Sonnenlicht geblendet oder verwirrt ist und der nicht in der Lage ist, in das Licht zu schauen, der aber mit der Oberfläche der alltäglichen Welt vertraut ist, entschließt der sich, in die Welt der Schatten hinabzusteigen, nicht nur, um sich abzulenken, sondern auch um sich Aufklärung zu verschaffen? Aus Platons Sicht führte die Reise zur Aufklärung. Jede neue Schicht erklärte die vorhergehende, dunklere und weniger direkte Region. Und obwohl der König unter den Philosophen, der die Sonne gesehen und die Wahrheit verstanden hatte, pflichtschuldig als Missionar in die Unterwelt zurückkehrte, um die Wahrheit und die Kenntnis über das Licht zu verbreiten, wurde in der Oberwelt nie danach gefragt, was man von den Schatten lernen könnte. Platon allein besaß das Monopol der Wahrheit.“⁵⁷²

In *Felix in Exile* verwendet Kentridge Landschaften als Metapher für das Erinnern und das Vergessen. Menschliche Versuche, die letztlich unbegreifliche Welt zu verstehen, drücken sich in Nandis wissenschaftlichen Hilfsmitteln und Geräten aus. Das Radieren und Überzeichnen spiegeln das Prozesshafte und die Unzulänglichkeit des Dokumentierens wider. Mit dem nicht-linearen Hintereinanderschalten der Bilder, die auf diese Weise eine diffuse und rätselhafte Geschichte transportieren, trägt Kentridge seiner Auffassung von menschlichen Wahrnehmungsprozessen Rechnung. Bemerkenswerterweise findet sich bei Paul Virilio eine Darlegung des menschlichen Bewusstseins, die beinahe wie eine Beschreibung von Kentridges künstlerischem Vorgehen und dessen geforderter Rezeption klingt:

„Im Film können wir sehen, wie unser Bewusstsein funktioniert. Unser Bewusstsein ist ein Montageeffekt. Es gibt kein kontinuierliches Bewusstsein, nur ein zusammengesetztes. Und die Zusammensetzungen können freiwillig oder unfreiwillig sein (...) Es ist eine Collage. Es gibt nur Collagen, nur Schnitte. Damit wird recht gut das verdeutlicht, was Jean-Francois Lyotard das Verschwinden der

572 Kentridge, William: In Praise of the Shadows, Chicago, Oktober 2001, in: Kentridge 2004, S.151-161, dt. Übersetzung abgedruckt in: Kentridge (dt.) 2004, S.33-36, hier S.34.

großen Erzählungen nennt. (...) Wir befinden uns schon in der Zeit der Mikro-Erzählungen, der Kunst des Fragments. (...) Es wird deutlich, dass man von Einheit und Einheitlichkeit (dem Begriff der Einheit einer Kontinuität) übergehen kann zu Begriffen von Fragmentierung und Unordnung. Damit kehrt sich etwas um. Das Fragment findet seine Autonomie wieder, seine Identität als unmittelbare Gegebenheit des Bewusstseins, (...). Geschichte gibt es nur auf der Ebene der großen Erzählung. Ich meinerseits glaube nur an Collagen (...).“⁵⁷³

Diesen „Montageeffekt“ des Bewusstseins macht sich Kentridge unter narrativen Gesichtspunkten zunutze, indem er Bilder nicht-linear montiert und zudem in und zwischen den Bildern große narrative Lücken lässt. Jedoch auch in nicht-erzählerischen Werken verlässt er sich auf das „freiwillige oder unfreiwillige Zusammensetzen“ des menschlichen Bewusstseins:

„Wenn jemand sagt: ‚Erkläre mir, wie man Angst und Zaudern zeigt‘, würde mich das stark unter Druck setzen. In Schattenbildern finden wir immer etwas, was wir schon kennen. Eine rationale Beschreibung wäre unvollkommen und schwierig. Das Wiedererkennen ist unmittelbar und geschieht ohne Anstrengung. Es beschreibt eine andere Art von Wissen. Es steckt viel Wahrheit in dem banalen Spruch: ‚Ich weiß es, wenn ich es sehe.‘ Es ist die Erkenntnis, dass die Beziehung zwischen Sehen und Wissen nicht einfach ist. Es zeigt, dass man das, was man gesehen hat, nicht in rationalistische Modelle übersetzen muss, bevor es zu einem brauchbaren Bestandteil unseres Wissens wird.“⁵⁷⁴

573 Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter, Leipzig 1990, S.72-82, hier S.75.

574 Kentridge, William: In Praise of the Shadows, Chicago, Oktober 2001, dt. Übersetzung abgedruckt in: Kentridge (dt.) 2004, S.33-36, hier S.34. Diese Schilderung erinnert nicht zuletzt an die beschriebene Art und Weise der Bildfindung im Zusammenhang mit Fisch als erotischem Geschenk in den Eckstein-Filmen. Den Vorgang des Wiedererkennens sieht Kentridge sowohl auf der Seite des Betrachters als auch auf der Seite des Künstlers. Er beschreibt dies auch an einem konkreten Beispiel: „Ich habe einen Workshop mit achtjährigen Schülern an der Schule meiner Kinder gemacht. Sie schnitten oder rissen die groben Bestandteile eines Wirbeltieres aus – einen Kopf, Glieder, Leib, Becken. Und daraus machten sie einen Hund, der einen Purzelbaum schlägt, einen Dinosaurier, der sich auf den Hinterbeinen aufrichtet, und ein Monster, das seinen Kopf unter seinem Arm versteckt. Wenn wir andersrum begonnen hätten, wäre das natürlich unmöglich gewesen. Niemand von ihnen hätte sagen oder zeichnen können, wie ein Purzelbaum schlagender Hund aussieht, aber alle konnten ihn erkennen, als er von ihnen selbst geschaffen, vor ihren Augen erschien. Dieses Sich-Ein-Sehen – das Gesicht in den Wolken sehen – ist die Grundlage meiner Schattenarbeiten (...).“ (S.35).

Diese Wahrnehmungsmechanismen sind also in Kentridges Werk nicht zwingend mit Narrativität verknüpft, genauso wenig wie mit bestimmten Medien. Dennoch spielen sie für das narrative Verständnis der Filme und auch der anderen Werke eine wichtige Rolle; erst durch Kentridges bewusstem Umgang mit der ungeklärten „Beziehung zwischen Sehen und Wissen“ und das damit einhergehende „Wiedererkennen“ auf Seiten des Betrachters wird es möglich, das Gezeigte in narrative Zusammenhänge zu stellen. Die Lücken und Brüche zwischen den Zeichnungen ergeben die für Kentridges Werke charakteristische Narrativität, deren besondere Qualität ihre Unschärfe und ihre Vielgestaltigkeit ist. In letzter Konsequenz ermöglicht erst das wohldurchdachte Einfügen von nicht-narrativen Elementen die unendliche Zahl von Geschichten in den Köpfen der Betrachter, die trotz ihrer Unterschiedlichkeit und Widersprüchlichkeit alle eng mit dem Geschehen auf Kentridges Bildern verknüpft sind.

Kann nun davon die Rede sein, dass William Kentridge klassische Erzählstrukturen missachtet, sie aufbricht oder gar zerstört? Da Kentridge es von sich weist, überhaupt ein Interesse am Erzählen von Geschichten zu haben, entbehrt diese Überlegung eigentlich ihrer Grundlage. Anders als bei Tracey Emins narrativen Werken scheint es für eine grundsätzliche Bewertung der Narrativität in Kentridges Arbeiten sinnvoller, die Werke nicht von Vornherein als narrativ aufzufassen, sondern vielmehr die Frage danach zu stellen, welche narrativen Aspekte in ihnen zu finden sind und welchen Zweck sie erfüllen, also von vorneherein anzunehmen, dass ihre Narrativität relativ gering ist.

Im Falle des untersuchten Werks **Felix in Exile** verwendet Kentridge das klassischerweise erzählende Medium Film. Dadurch entsteht beim Betrachter die Erwartung eines narrativen Geschehens. Diese Erwartung wird mit den animierten (in Bewegung versetzten) Bildern nur teilweise eingelöst. Kentridge fügt zwei Protagonisten ein, die im Laufe der fortschreitenden Filmzeit handeln. Dieses Befolgen klassischer

Erzählkonventionen sorgt auf Betrachterseite für eine Identifizierung mit dem Leinwandgeschehen; erst das setzt den Willen frei, die Bilder in Beziehung zueinander zu setzen, sie in ein narratives Schema zu fügen und nicht als bloße Aneinanderreihung einzelner Zeichnungen zu begreifen. Diese mit dem Medium verknüpfte narrative Konvention ist also entscheidend in ihrer Bedeutung für die narrative Rezeption des Werkes.

Gravierend wirkt sich in **Felix in Exile** die Loslösung von Erzählkonventionen bei der Behandlung von Zeit und Raum aus, innerhalb deren Rahmen eine Geschichte verankert wird. Zeitliche Informationen können in kein Verhältnis zueinander gebracht werden – z.B. Felix in seinem Zimmer, die Veränderungen der Landschaften, das Geschehen um Nandi – und haben somit innerhalb des narrativen Rahmens keine Funktion. Dasselbe gilt für die Gestaltung des Raumes; insbesondere der Raum, in dem Nandi agiert, ist nicht näher zu bestimmen. Hinzu kommen die Überblendungen und das Ineinanderschachteln von Räumen, wie es in den Szenen mit Felix vor seinem geöffneten Koffer, der zentralen Spiegelszene oder dem Erscheinen Nandis an Felix' Zimmerwand zu sehen ist. Ein Unterscheiden von Räumen, zeitlichen Phasen und damit von Erzählsträngen wird unmöglich gemacht.

Diese Beobachtung bestätigt Kentridges Aussage, er versuche „weder, einen einzigen Zusammenhalt, noch so etwas wie die kubistische Art der Aufsplitterung eines Bildes zu erreichen.“⁵⁷⁵ Die freie Behandlung von Raum und Zeit löst die Einheiten aus einem festgefügt narrativen Rahmen. Narrative Aspekte fließen neben medialen Bedingungen, erkenntnistheoretischen Interessen und subjektiven Bildern in Kentridges Arbeit ein und verbinden sich zu einer *mononarrativen*⁵⁷⁶ Bildcollage, zu

575 Kentridge/Breidbach 2005, S.14. Kentridge bezieht sich hier bei auf *Industry and Idleness* (1986/87, Abb.43).

576 *Mononarrativ* soll hier im Gegensatz zu *polynarrativ* verstanden werden. Während bei letzterem in einem Werk verschiedene, nicht zueinander gehörige narrative Stränge zu identifizieren sind (wie in Abschnitt 3 am Beispiel von Tracey Emins *Mad Tracey*

einer narrativen Bildform, die Kentridges eigene Vorgaben an ein erzählerisches Werk erfüllt:

„Es besteht ein Gleichgewicht zwischen den beiden Möglichkeiten, jedes winzige Detail darzustellen, so dass die Betrachter keine wirkliche Reise machen müssen, und etwas mit so wenig Informationen darzustellen, dass es beinahe dasselbe wäre, die Betrachter zu bitten, die Geschichte selbst zu schreiben. In diesem Gleichgewicht zwischen dem, was da ist, und dem, was nicht da ist, gibt es ein vernünftiges Maß.“⁵⁷⁷

In Tracey Emins Decke *Mad Tracey from Margate, Everyone's Been There* (Abb.22) ließ sich nachweisen, dass Emin die qualitativen Narreme zugunsten der bildnerischen Gestaltung vernachlässigt, während sie die *syntaktischen* und *inhaltlichen Narreme* im Rahmen erzählerischer Konventionen ausfüllt. Bei der Betrachtung von Kentridges *Felix in Exile* scheint es sich genau andersherum zu verhalten: *Sinndimension*, *Erlebnis-* und *Darstellungsqualität* sind stark ausgeprägt. Dies wird nicht zuletzt durch das Medium begünstigt; der Film und die Bilderreihe bieten umfangreiche darstellerische Optionen und laden den Betrachter unmittelbar zum Miterleben ein. Das Nachvollziehen einer ‚möglichen Welt‘ wird durch räumliche Bilder und Bewegung erleichtert. Diese Aspekte sind wesentlich für die Rezeption des Werkes, denn durch sie sieht sich der Betrachter veranlasst, das narrative Schema zu applizieren und eine kohärente Erzählung zu erwarten. Jedoch zeigt sich, dass sowohl die inhaltlichen als auch die syntaktischen Narreme schwer konkret nachzuweisen sind. Dies ist die Erklärung dafür, dass es trotz des zweifellos narrativen Eindrucks kaum möglich ist, die Geschichte in einem Plot wiederzugeben. Bestimmte Aspekte im Film erfüllen mehrere Narreme, so wie die Landschaft einerseits Raum bezeichnet, andererseits aber auch den Verlauf von Zeit markiert und zudem eine Transformation von Menschen darstellt; Zeit, Raum und Figur manifestieren sich hier in einem Bildmotiv, und anstelle der *Kausalität*

demonstriert wurde), handelt es sich bei ersterem um ein Attribut, das die Zentrierung eines narrativen Werkes auf *eine* Narration anzeigt, hier also Felix' Geschichte.

577 Kentridge/Breidbach 2005, S.98.

übernehmen Markierungen und Linien die *formale Einheitsbildung*. Dieser letzte Aspekt ist entscheidend: Durch die farbigen Marken bringt der Erzähler sich selbst in die Erzählung. Der Betrachter wird an die Kompetenz des Erzählers erinnert und nimmt die blauen und roten Zeichen als Hinweise wahr, ohne sie notwendigerweise zu verstehen – ein Sinnzusammenhang, ein narrativer Kontext, wird indiziert, ohne dass er tatsächlich erfasst werden kann. Die Markierungen stehen für einen *möglichen* kausalen Sinn; den Druck, diesen zu entschlüsseln, nimmt schon über hundert Jahre früher ein anderer berühmter Geschichtenerzähler von den Schultern des Lesers:

“Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot.”⁵⁷⁸

578 Twain, Mark: Dem Vorwort vorausgeschickte Notiz, in: Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn* (Erstausgabe 1885).

IV Bilanz – Erzählstrategien und ihre Analyse

Diese Arbeit verfolgte zwei Ziele: Sie wollte eine fundierte Analyse von ausgewählten zeitgenössischen narrativen Kunstwerken ermöglichen sowie – und das war die Bedingung für das erstgenannte Ziel – auf den Grundlagen erzähltheoretischer Modelle eine geeignete Methode dafür entwickeln.

Die dieser Untersuchung zugrundeliegenden Fragestellungen lauten: Wie erzählen zeitgenössische Künstler in bildenden Kunstwerken? Welche Methoden hält die Kunstwissenschaft bereit, um erzählerische Strategien in der bildenden Kunst zu erfassen und zu untersuchen? Wie können künstlerische narrative Vorgehensweisen angemessen beschrieben und analysiert werden?

Diese Fragen beruhen auf der Beobachtung, dass das Erzählen als solches in der bildenden Kunst seit einigen Jahren vermehrt ins Zentrum des künstlerischen Interesses gerückt ist, seine Behandlung in der Kunstwissenschaft jedoch meist ohne Bewusstsein für theoretische Zusammenhänge und die Komplexität des Erzählbegriffs erfolgt. Bisher wurden nur wenige umfassende Untersuchungen erzählerischer Strategien in bildenden Kunstwerken vorgelegt, von denen sich keine mit Beispielen aus der zeitgenössischen Kunst befasst. Dabei liegt der Schwerpunkt immer auf der Beschreibung des Inhaltes eines Werkes bzw. auf seinem materiellen Erscheinungsbild; das *Narrative* wird nur diffus festgestellt, jedoch kaum in seiner Wirkung untersucht. Darum kommt es auch immer wieder zu der nicht zutreffenden Feststellung, dass Erzählstrategien wie Nichtlinearität, bewusste Störungen im Erzählfluss sowie die Reduktion narrativer Informationen, die letztlich die aktive Mitarbeit des Betrachters fordert, „neu“ seien.

Die Auseinandersetzung mit den kunstwissenschaftlichen Beiträgen über künstlerische Erzählstrategien macht offensichtlich, dass der Begriff des *Erzählens* in der Kunstwissenschaft nicht eindeutig bestimmt ist, ebenso

wenig wie *Erzählung*, *Erzähler* und *narrativ*. Damit sind diese Begriffe, wie sie bislang angewendet wurden, als theoretische Termini unbrauchbar geworden.

Deshalb sind für diese Untersuchung wesentliche Grundannahmen, zum einen, dass das Erzählen in Bildern eine dem verbalen Erzählen gleichberechtigte Form des Erzählens darstellt, und zum anderen, dass es für eine Untersuchung künstlerischer Erzählstrategien unabdingbar ist, den Erzählbegriff und die damit zusammenhängende Terminologie zu klären und, wenn nicht grundlegend, so zumindest für dieses Vorhaben festzulegen. Dabei gilt es zu beachten, dass angesichts der medialen Vielfalt in der bildenden Kunst nur eine intermediale Definition von Nutzen sein kann.

Die Festlegung der Terminologie erfolgt auf Grundlage der innerhalb von drei verschiedenen Forschungsbereichen – der Kunstwissenschaft, der literaturtheoretisch begründeten Narratologie und der intermedial orientierten Erzähltheorie – erschienenen Forschungsbeiträge, deren Ergebnisse zu diesem Zwecke zusammengestellt und im Hinblick auf die sich anschließende Untersuchung geprüft worden sind. Literaturwissenschaftliche und kunstwissenschaftliche Begriffe können dabei an Beispielen aus der zeitgenössischen Kunst veranschaulicht und erste Schlussfolgerungen bezüglich ihrer Nutzbarkeit für das Forschungsvorhaben gezogen werden. Vervollständigt wird das theoretische Instrumentarium mit Überlegungen zu einer intermedialen Erzähltheorie, die auf dem Weg weisenden Beitrag von Werner Wolf fußen und die die Festlegung eines intermedial nutzbaren Erzählbegriffs, die Auffassung des Narrativen als kognitives Schema und das System der *Narreme* einschließen. Hierbei wurde mit Wolf die Relevanz der *Graduierbarkeit von Narrativität* angenommen, die sich an dem Verhältnis des Anteils von im Werk vorhandenen *Narremen* zum Anteil der notwendigen *Narrativierung* durch den Betrachter bemisst.

Mit Hilfe der in der Narratologie entwickelten und von Wolf zum Zwecke einer intermedialen Erzähltheorie zusammengestellten und modifizierten

qualitativen, inhaltlichen und syntaktischen Narreme war es möglich, präzise die Aspekte zu benennen, die den Betrachter dazu veranlassen, das kognitive *Schema des Narrativen* auf ein Kunstwerk zu applizieren.

Im Rahmen der Analysen wird gezeigt, dass die von Wolf vorgelegte *Typologie potentiell narrativer Bilder* für eine Untersuchung moderner Kunstwerke nicht ausreicht, da darin Mischformen und neuere Medien und Gattungen nicht berücksichtigt werden. Die Typologie ist deshalb um die *Collage* erweitert worden, zu der unter narrativen Gesichtspunkten sowohl Tracey Emins als auch William Kentridges Werk gezählt werden können; Emins textbasierte Textilarbeit ist als *polynarrative*, Kentridges gezeichneter Animationsfilm als *mononarrative Collage* identifiziert worden. So ergibt sich die Unterscheidung zwischen *Bildserien* (wozu hier auch Filme gezählt werden), *Einzelbildern* und *Collagen*.

Verschiedene Aspekte haben sich durch die Untersuchungen am konkreten Kunstwerk ergeben, die im folgenden innerhalb der Erläuterung einer modifizierten intermedial-erzähltheoretischen Vorgehensweise zusammengefasst werden.

Am Anfang einer erzähltheoretisch orientierten Analyse eines Kunstwerkes wird anhand der *Minimaldefinition* von Erzählen bestimmt, ob ein Werk überhaupt erzählerisch genannt werden kann. Damit beginnt die narratologische Untersuchung. Wolf geht in seiner Minimaldefinition des Erzählens von „mindestens zwei verschiedenen Handlungen oder Zustände(n, die) auf dieselben anthropomorphen Gestalt zentriert sind“, aus. Diese Definition findet seine Entsprechung in dem Bild einer Linie, die zwei Punkte miteinander verbindet, und wirft damit zumindest für die Verwendung am Einzelbild Probleme auf, das eine zweite Handlung höchstens *indizieren* kann.

Demnach wäre die *Definition des Erzählens* in Anlehnung an Wolf wie folgt modifiziert zu formulieren: *Erzählen* ist die Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterlebbaren Welt, in der ein Geschehen

oder ein Zustand auf anthropomorphe Gestalten (Handlungsträger) zentriert und in einen potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang eingebunden ist.

Wohlgemerkt ist dies die *Minimaldefinition*. Ist sie erfüllt, so ist ein ganz niedriger Grad an Narrativität im Werk gegeben. Im Gegensatz zu Wolfs, für die Entwicklung intermedial-erzähltheoretischer Methodik angemessene, Vorgehensweise, vom *Prototyp* des literarischen Erzählens auszugehen, scheint es für die Analyse bildender Kunstwerke sinnvoller, die Minimaldefinition des Erzählens als Ausgangspunkt anzulegen, also nur einen denkbar niedrigen Grad an Narrativität anzunehmen. Die Narrativität eines Kunstwerkes kann damit nicht nur in ihrer Mangelhaftigkeit im Vergleich mit dem Prototyp gezeigt, sondern vielmehr in der dem Werk und dem Medium eigenen Qualität erfasst werden.

Während Wolf in seinem intermedialen Erzählmodell das *Medium*, in dem sich Narrativität manifestiert, als *Vermittlungsform* nicht zu den *Konstituenten des Erzählens* zählt, scheint es angebracht, angesichts der großen Bandbreite von Medien, die in der bildenden Kunst in bewusster Weise genutzt werden, dem Medium einen prominenteren Platz innerhalb der narrativen Untersuchung zuzuweisen.

Das Problem in Wolfs *Modell potentiell narrativer Medien* (Abb.20) ist, dass hierin moderne und selten genutzte Medien wie Textilarbeiten und räumliche Installationen nicht berücksichtigt werden, ebenso wenig wie Mischformen und Collagen. Es scheint daher sinnvoller, den Grad der Narrativierung weniger am Medium als an den jeweiligen Manifestationen von Geschichten festzumachen. Das *narrative Potential eines Mediums* und gegebenenfalls die künstlerische Auseinandersetzung damit kann dabei nur mit einfließen. Die Bestimmung des Mediums muss unter Berücksichtigung seiner besonderen Eigenschaften aus der Perspektive der narrativen Analyse erfolgen. Wichtige Aspekte betreffen dabei Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Sprache, Bild, Betrachterstandpunkt usw. Letzterer kann sogar darüber

entscheiden, ob ein Werk überhaupt als narrativ wahrgenommen werden kann, wie am Beispiel Emin zu sehen ist. Zudem liegt auf der Hand, dass bestimmte Attribute in manchen Medien eine untergeordnete Rolle spielen. So gibt es Medien, wie das Einzelbild oder die achronologisch zu rezipierende Installation, die den für eine konventionell erzählte Geschichte so wichtigen Anfang und ein Ende gar nicht zulassen. Auch intermediale Wechselwirkungen und Ergänzungen müssen beachtet werden. So zeigt sich, dass die intermediale Einbeziehung der Sprache im Titel wesentlich zum Verständnis der jeweiligen Geschichte beitragen oder sogar maßgeblicher Anlass für die Applizierung des *narrativen Schemas* sein kann.

Die qualitativen Narreme *Sinndimension*, *Darstellungsqualität* und *Erlebnisqualität* sind, unabhängig vom Medium, bei allen Geschichten gleichermaßen wichtig in ihrer Bedeutung für das Verständnis des Erzählten. Die *Erlebnisqualität* stellt hierbei wohl den am schwierigsten festzustellenden Aspekt dar, hängt diese doch u.a. von der Disposition des Betrachters ab. Die Möglichkeit, ein gezeigtes Geschehen nachzuvollziehen, ist eng mit der zeitlichen Dimension verknüpft. Im Einzelbild oder in der Skulptur also konstruiert sich die Erlebnisqualität vor allem durch die oftmals stark ausgeprägte *Darstellungsqualität*, die zum Nachvollziehen der Geschichte einlädt, ohne sie – medienbedingt – tatsächlich zum *Miterleben* konkret ausbreiten zu können.

Die *inhaltlichen* Narreme, die die Ebene des *Erzählten*, also der *histoire* tangieren, *Zeit*, *Ort (Raum)*, *Handlungsträger* und *Geschehen* sind ebenfalls von medialen Bedingungen betroffen, wie besonders deutlich am Beispiel Kentridge zu zeigen ist; hier werden Wechselwirkungen zwischen Medium und Erzählen evident. Daraus kann sich sogar eine Meta-Ebene eröffnen, auf der Erzählen über Erzählen verortet werden kann.

Zeitlichkeit ist nicht allen Medien inhärent und muss so, je nach medialen und gattungsbezogenen Bedingungen anders behandelt werden. Im Einzelbild oder in der Skulptur ist der Umgang mit der erzählten Zeit auf

eine Methode beschränkt: die *Momentaufnahme* und darin die Andeutung von Vergangenheit und Zukunft. Nur sprachliche, also intermediale, Ergänzungen können dies ändern.

Der erzählte *Ort (Raum)* in einer Geschichte ist notwendigerweise dreidimensional. *Raum* ist dementsprechend ein besonders wichtiger Aspekt für die Untersuchung von Narrativität in der Kunstwissenschaft, zumal alle bildenden Künste Räume (ab)bilden können. Das Bild, der Film, die Fotografie, die Installation – sie alle haben es bei der Entwicklung eines Raumes leichter als der sprachliche Text, der den Raum nur in einer sich zeitlich entwickelnden Beschreibung herstellen kann, so wie umgekehrt das Bild die Zeit nur in der räumlichen Darstellung andeuten kann. In dem einen Fall entwickelt sich Raum entlang einer Zeitachse, im anderen Fall entfaltet sich die Zeit im Raum.

Die Gewichtung der beiden Parameter *Zeit* und *Raum* kann variieren, beide sind jedoch entscheidend und greifen unmittelbar ineinander; nur zusammen können sie den Rahmen für eine Narration bilden, innerhalb dessen das auf die *Handlungsträger* zentrierte *Geschehen* seinen Platz findet.

Alle *inhaltlichen Narreme* sind also eng miteinander verbunden. Äußere Handlung, also Handlung von Wesen, kann nur in Zeit und Raum stattfinden. Jedoch hat sich besonders in Kentridges Werk gezeigt, dass es mitunter schwer ist, *äußeres Geschehen* (wie Wolf es für das Erzählen verlangt) von *innerem Geschehen* zu unterscheiden. Dies kann als grundsätzliches Phänomen in Bildern angenommen werden. Ob eine Handlung zum inneren oder äußeren Geschehen zu rechnen ist, hängt außerdem von der Perspektive ab, die die Erzählinstanz einnimmt. Dies ist am Beispiel Emin offensichtlich. Demzufolge ist Wolfs Entscheidung für eine Einschränkung auf *äußeres Geschehen* als Kennzeichen für Narrativität in bildenden Kunstwerken nicht zu teilen.

Von den auf der Ebene des *Erzählens*, des *discours*, relevanten *syntaktischen Narremen* sollen hier noch einmal die notwendigen erwähnt werden:

Formale Einheitsbildung, für die *Chronologie*, *Wiederholung*, *thematische Einheitsbildung* und *Kausalität* entscheidend sind. Die *Chronologie* spielt naturgemäß bei zeitlich sich entwickelnden Erzählweisen eine größere Rolle als bei den zeitungebundenen Medien, die eine zeitliche Reihenfolge generell kaum herstellen können. In Narrationen, die sich in atemporalen Medien manifestieren, kann demnach die *Chronologie*, ebenso wie die *Wiederholung*, deren Einsatz zur Herstellung von *Chronologie* relevant ist, nicht als wesentlich gelten; hier muss die Einheitsbildung anders hergestellt werden.

Kausale Verknüpfungen zwischen Ereignissen und Informationen sind für das Verständnis des narrativen Gesamtzusammenhangs entscheidend. Trotzdem oder wohl eher: genau deshalb gehen die Künstler der Moderne bis zur Gegenwart besonders frei und eigenwillig mit *Kausalität* um. Leerstellen und Unschärfen anstelle von kausal bedingten Hinweisen laden den Betrachter zur aktiven Mitarbeit ein – Rätsel verlangen nach einer Lösung, schwer zu entschlüsselnde Geschichten fordern zur Narrativierung auf, mehr als leicht verständliche Storys. Zur Lösung dieser Rätsel mit Hilfe des narrativen Schemas und der anschließenden Narrativierung durch den Betrachter fordert oftmals der Titel auf oder veranlasst ein deutlich angegebenes *Thema*. Das Thema – wesentliche Voraussetzung für die *Kohärenzbildung* – ist bei den untersuchten Werken leicht zu identifizieren; es ist anzunehmen, dass eine Störung des *syntaktischen Narrems* der *Kohärenzbildung* den Grad der Narrativität gravierend senkt, wobei es auch hier mitunter besonders schwierig sein kann, objektivierbare Aussagen über thematische Kohärenz und Kausalität zu treffen; diese Parameter können mitunter stark von dem Vorwissen des Betrachters abhängen: Während Raum, Zeit und Handlungsträger nur *erkannt* werden müssen, bedarf es zur Identifizierung kausaler Zusammenhänge des *Verständnisses* und der Interpretation: Worin ein Betrachter keinen Sinn zu erkennen vermag, kann

ein anderer durchaus kausale Notwendigkeiten sehen. Sich daraus ergebende Schlüsse auf den Grad der Narrativität müssen vorsichtig behandelt werden.

Aufgrund der Identifizierung des Mediums kann also bereits vermutet werden, welche *Narreme* besonders von Belang sind bzw. welche keine oder nur eine geringe Rolle spielen. Dies muss jedoch genau geprüft werden. Damit einher geht eine umfangreiche Analyse des Werkes. Die Frage nach den *Narremen* kann immer nur unter Berücksichtigung der formalen, technischen Erscheinung des Werkes beantwortet werden.

Wie schon Wolf hervorhebt, sei noch einmal betont, dass ein Werk sowohl auf *Makro-* als auch auf *Mikroebene* narrativ sein kann; auf seinen Mikroebenen können andere *Modi* (wie beispielsweise Deskription oder Argumentation) zum Tragen kommen, durch die jedoch das Werk auf der Makroebene nicht zwingend seine Narrativität einbüßt. Durch die Verwendung des Systems der *Narreme* hat sich gezeigt, welche der *Narreme* jeweils nicht im Werk enthalten oder nur schwach ausgebildet sind. Damit ist die Stelle, an der ein Kunstwerk seine Narrativität entfaltet bzw. sie begrenzt, genau zu bezeichnen. Hieraus ergibt sich die Festlegung des *Grades seiner Narrativität*. Es wird dabei sichtbar, was an die bezeichneten Stelle der Lücken im narrativen Gefüge tritt – entweder die Narrativierung des Lesers/Betrachters oder aber etwas, das der Künstler einsetzt: z.B. deskriptive Elemente oder Bilder, Symbole, Metaphern.

Narrative Werk(teile) liegen nach Wolf dann vor, wenn konkrete Manifestationen des Erzählens nachzuweisen sind, in denen das Schema des Narrativen und spezifische Geschichten über bestimmte Vermittlungsformen in *Plots* realisiert worden sind. Im Werk von Kentridge ist jedoch zu sehen, dass es mitunter schwierig oder gar unmöglich ist, einen gültigen *Plot* festzuhalten. Trotzdem können in *Felix in Exile* zweifelsfrei *Narreme* nachgewiesen werden. Die Erfüllung mehrerer *Narreme* führt demnach nicht zwingend zu einem (nacherzählbaren) *Plot*. Trotzdem kann das Werk

Narrativität aufweisen, wenn auch in einem geringeren Maße als bei dem *Prototyp* des literarischen Erzählens.

Die Beschreibung und Analyse eines narrativen Kunstwerkes wird letztlich immer dazu führen, die darin enthaltene Geschichte, im Fall einer *dominant narrativen* Erzählform den Plot, in Sprache zu übertragen. Dabei muss mit aller Sorgfalt vorgegangen werden und genau unterschieden werden zwischen den narrativen Informationen, die das Kunstwerk anbietet, und der *Konkretisation* (Ingarden) des Werkes, die der Betrachter aufgrund von Leerstellen und Unschärfen zur Vervollständigung der Geschichte *narrativierend* herstellt.

Künstler arbeiten ganz bewusst mit Narremen; sie erreichen damit beim Betrachter die Erwartung an eine Narration, die sie jedoch durch das Weglassen wesentlicher Narreme unterlaufen. An welcher Stelle dieses Torpedieren der Narrativität stattfindet, lässt sich anhand des Modells, das die einzelnen Bestandteile einer Geschichte offen legt, genau benennen. Wie Geschichten funktionieren und wo sie besonders fragil sind, wird erst mit dieser Methode sichtbar. Dank eines intermedialen Erzählmodells verlässt die Deutung narrativer Strukturen und Aspekte den intuitiven Grund und erhält als Basis festen Boden, auf dem eine umfassende Analyse vorgenommen werden kann. Bei kaum narrativen Werken ist es also möglich, bestimmte Narreme zu identifizieren; die Aussage, ein Werk sei „narrativ“, kann an einzelnen Narremen belegt und so differenziert begründet werden.

Zusätzlich zu den innerhalb einer systematischen Prüfung identifizierten Realisierungen der Narreme haben noch andere Aspekte relevante Ergebnisse in der Untersuchung künstlerischer Erzählstrategien hervorgebracht: So erweist sich am Beispiel Emins der *Betrachterstandpunkt* als wesentlicher Parameter für die narrative Rezeption, ebenso wie im Werke Emins wie auch in demjenigen von Kentridge *werkexterne* und *intertextuelle*

Bezüge und die Identifikation der *Erzählfunktion* wichtige Erkenntnisse hervorgebracht haben.

In dieser Untersuchung werden zwei ausgeprägt narrative Werke behandelt. Dass aber die vorgestellte und erprobte Methode von Nutzen für die Analyse nur schwach narrativer Kunstwerke sein kann, muss an dieser Stelle unbewiesen bleiben. Es ist anzunehmen, dass eine solche Untersuchung konkrete Aufschlüsse zulässt über die Funktionsstörungen bei *dysfunktionalen* Narrationen, also bei narrativen Formen, die narrative Parameter (Narreme) erfüllen, die jedoch in ihrer Gesamtheit nicht ein als Geschichte beschreibbares Gefüge (im Sinne der Minimaldefinition) bilden. Ebenso stellt es zweifellos ein Desiderat der Forschung dar, Narrativität in zeitgenössischen Skulpturen und räumlichen Installationen zu untersuchen, worüber im Rahmen dieser Arbeit lediglich Andeutungen gemacht werden konnten.

Wesentlich ist es, im Gedächtnis zu behalten, dass die Analyse erzählerischer Strukturen, Strategien und Spuren niemals zum Selbstzweck einer narratologischen Untersuchung werden darf; im Zentrum einer kunstwissenschaftlichen Analyse muss immer das Kunstwerk mit seinen sämtlichen formalen, inhaltlichen, stilistischen und über sich selbst hinausweisenden Eigenschaften stehen. Die erzähltheoretische Vorgehensweise kann hierbei nur eine Methode zum besseren Verständnis der werkimmanenten Strukturen und zur umfassenderen Interpretation der Kunst bereitstellen, die eingebettet sein muss in das gesamte theoretische Repertoire der Kunstwissenschaften.

V Anhang

1 Abbildungen

2 Abbildungsnachweis

3 Literatur

4 Transkript Tracey Emin, „Mad Tracey from Margate, Everyone’s Been There“

5 Filmprotokoll Tracey Emin, „Why I never became a dancer“

6 Lebenslauf



1a Lars Arrhenius The Man without Qualities, 2001 (Installationsansicht)
145 Einzelbilder, je 24 x 24 cm



1b Lars Arrhenius The Man without Qualities, 2001 (Detail)
145 Einzelbilder, je 24 x 24 cm



2 **Bonnie Collura**, *Triad*, 1998
Fiberglas, Lack, 180 x 230 x 100 cm



3 **Rachel Harrison** Ohne Titel (aus der Perth Amboy-Serie), 2001
Verschiedene Materialien, Maße variabel



4 **Olia Lialina**, My boyfriend came back from the war, 1996
Hyperfiction



5 **Sam Taylor-Wood**, Five Revolutionary Seconds X, 1996 (Ausschnitt)
Fotografie, CD, 106 x 757 cm



6a+b **Florian Merkel** *Ruhm und Schönheit* (Installationsansichten), 2002
Temporäre Wandarbeit im Haus der Kunst, München, Acryl, ca. 8 x 21 m



7 **Shirin Neshat** *The Shadow under the Web*, 1997
Vierkanal-Videoinstallation, Simultanprojektion, Farbe, Ton, Dauer 10 min.



Photo © The National Gallery, London.

8 a **William Hogarth**, Marriage-A-la-Mode (The Marriage Settlement), ca. 1743
Öl auf Leinwand, 69,9 x 90,8 cm



Photo © The National Gallery, London.

8b **William Hogarth**, Marriage-A-la-Mode (The Tête à Tête), ca. 1743
Öl auf Leinwand, 69,9 x 90,8 cm



Photo © The National Gallery, London.

8c **William Hogarth**, Marriage-A-la-Mode (The Inspection), ca. 1743
Öl auf Leinwand, 69,9 x 90,8 cm



Photo © The National Gallery, London.

8d **William Hogarth**, Marriage-A-la-Mode (The Toilette), ca. 1743
Öl auf Leinwand, 70,5 x 90,8 cm



Photo © The National Gallery, London.

8e **William Hogarth**, Marriage-A-la-Mode (The Bagnio), ca. 1743
Öl auf Leinwand, 70,5 x 90,8 cm

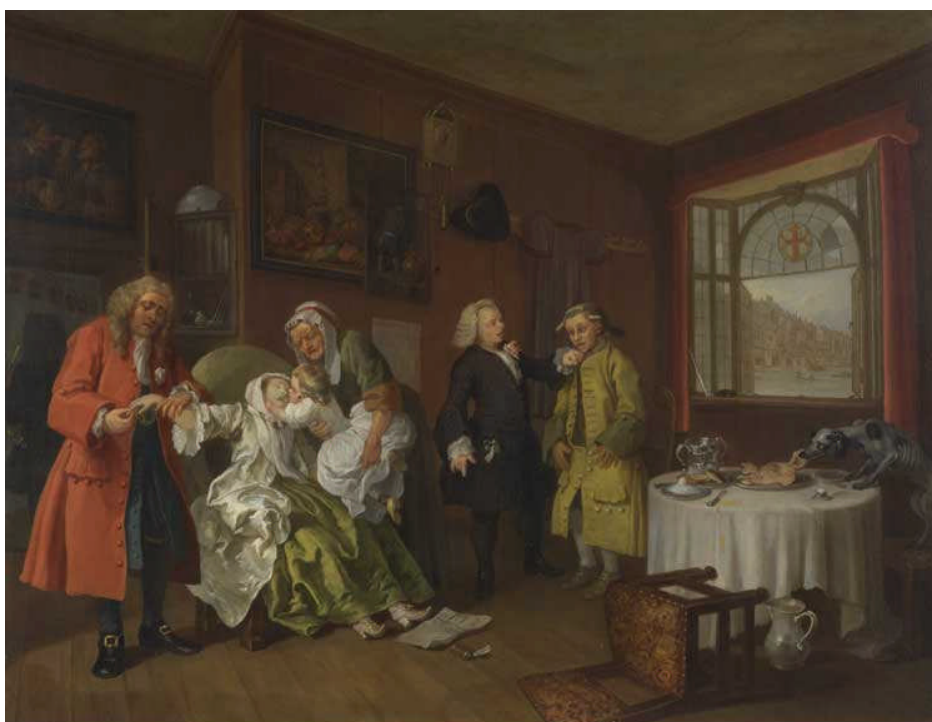


Photo © The National Gallery, London.

8f **William Hogarth**, Marriage-A-la-Mode (The Lady's Death), ca. 1743
Öl auf Leinwand, 69,9 x 90,8 cm



9 **Kölnisch** Szenen aus der Heilsgeschichte entstanden um 1370-1380
Tannenholtz, 79,5 x 98,5 cm (mit dem originalen Rahmen)
 Wallraf-Richartz-Museum



10 **Karl von Piloty** Gründung der Liga durch Herzog Max I. von Bayern (1609), um
 1850
 Stiftung Maximilianeum, München



11 **Jeff Wall** Milk, 1984
Großbild-Dia auf Leuchtkasten, 187 x 229 cm



12 **Douglas Gordon**, 5 years drive-by, 1995
Videoinstallation, Dauer: 5 Jahre



13 **Bill Viola**, *The Quintet of the Astonished*, 2000
Video-Installation (35mm), Maße der Projektion 140 x 240 cm, Dauer 15:19 Min.



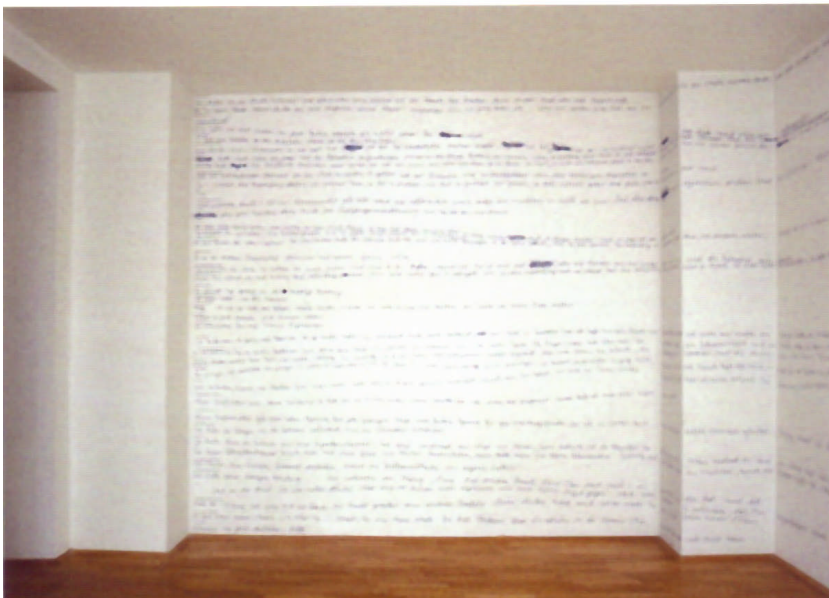
14 **Tracey Moffatt**, Birth Certificate 1962 (Scarred for Life), 1994
Off-Set-Lithographie gedruckt auf Papier, 80 x 60 cm



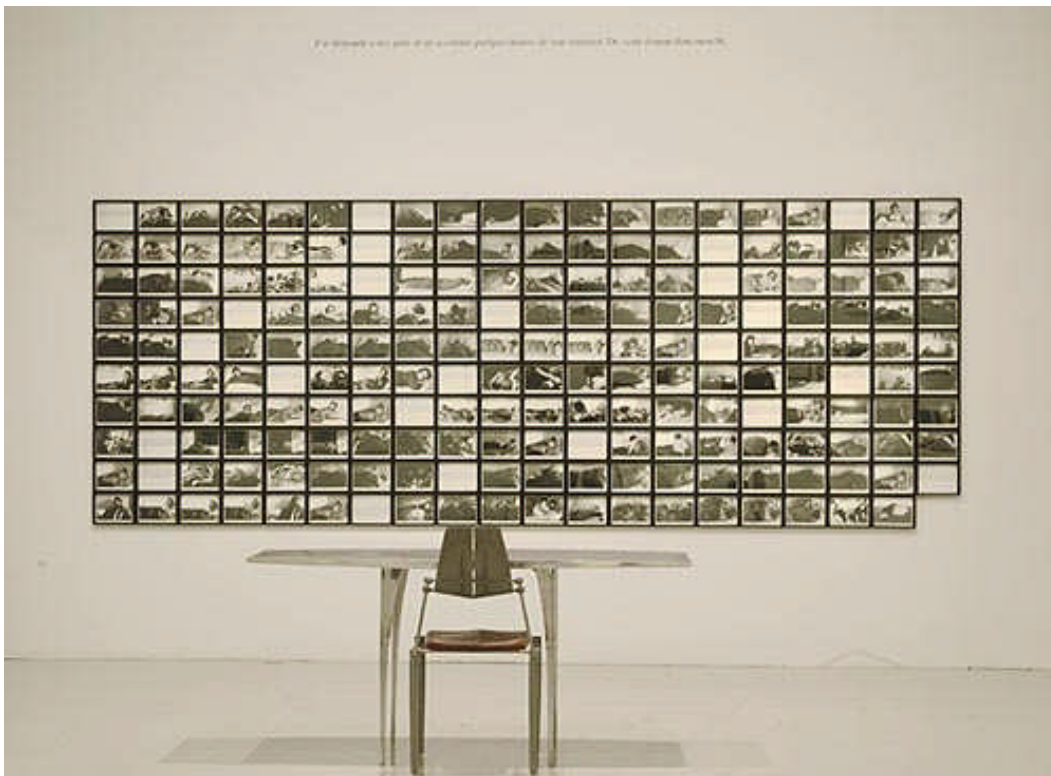
15 **Julia Loktev** *Said in Passing*, 2001 (Installationsansicht)
Videoinstallation, 600 x 1150cm, 5 x 75 min. (Audiostücke), 16 min. (Video)



16 **Jeff Wall**, *Eviction Struggle*, 1988 (Detail)
Installation, Großbild-Dia auf Leuchtkasten, 229 x 414,9 cm, Videobilder



17 **Birgit Brenner** Angst vor Gesichtsröte (VIII. Akt, 2001)
Birgit Brenner Angst vor Gesichtsröte (Erzählen Sie weiter, 2001)
Digitaldruck auf PVC-Gittermaterial, 160 x 220 cm
Textmarker auf Wand, Maße variabel



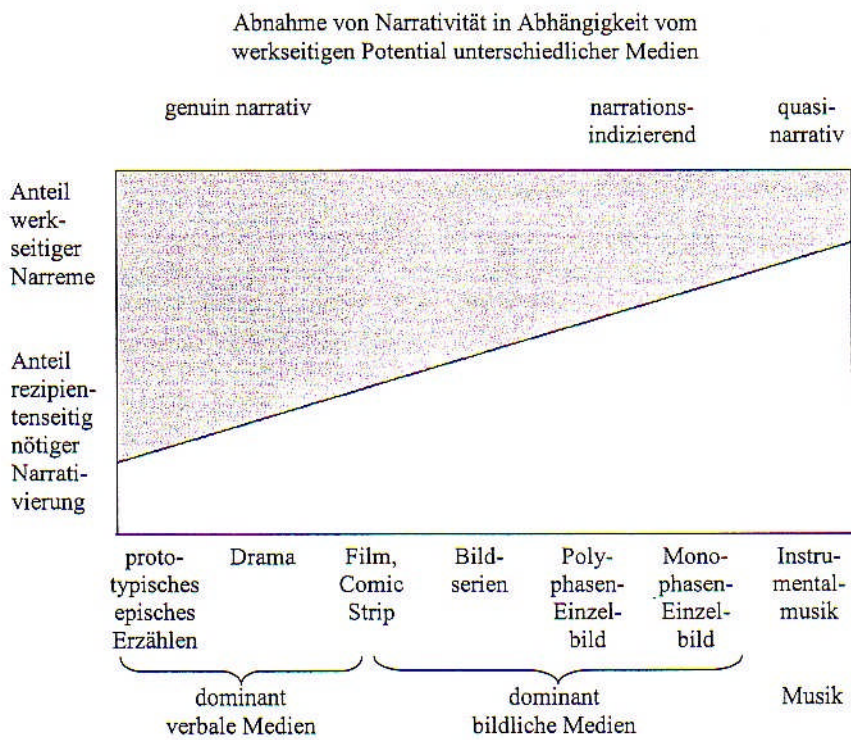
18a **Sophie Calle**, *Die Schläfer* (Installationsansicht), 1979
176 s/w Fotografien 24 Texte, je 15 x 20 cm



18b **Sophie Calle**, *Die Schläfer* (Detail), 1979
176 s/w Fotografien 24 Texte, je 15 x 20 cm



19 **Anna Gaskell** Salt Sally Says, 1999 (Details)
C-Prints, 3/3, 152 x 178 cm



Schema 3: Narratives Potential unterschiedlicher Medien

20 Werner Wolf



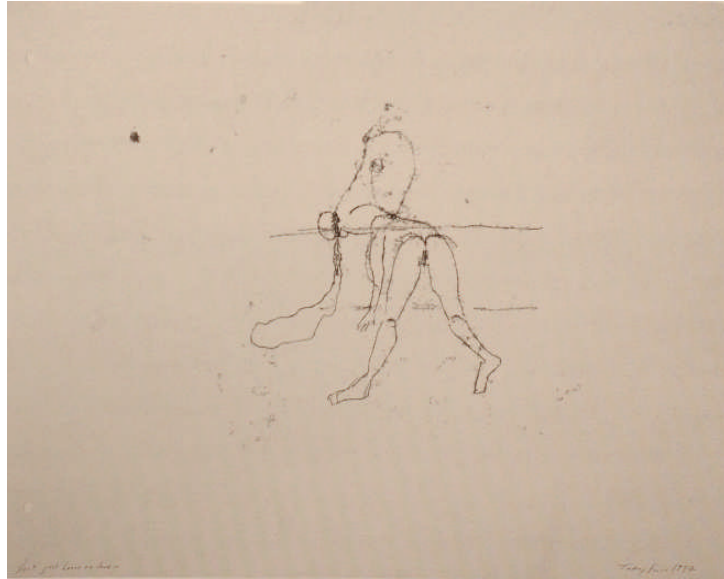
22 Tracey Emin Mad Tracey from Margate, Everyone's Been There, 1997
 Decke benäht mit aus von Freunden zur Verfügung gestellter Kleidung,
 267 x 215 cm
 Sammlung Goetz



23a,b **Tracey Emin** Mad Tracey from Margate... (Detail), 1997
Decke benäht mit aus von Freunden zur Verfügung gestellter Kleidung,
 267 x 215 cm
 Sammlung Goetz



24 **Tracey Emin** It's what I'd like to be, 1998
Monotypie, 20 x 42 cm



25 **Tracey Emin** Don't just leave me here, 1997
Monotypie, 58 x 81 cm



26 **Tracey Emin** The Last Thing I Said To You Is Don't Leave Me Here (The Hut), 1999
Installation, verschiedene Materialien, 292 x 447 x 244 cm



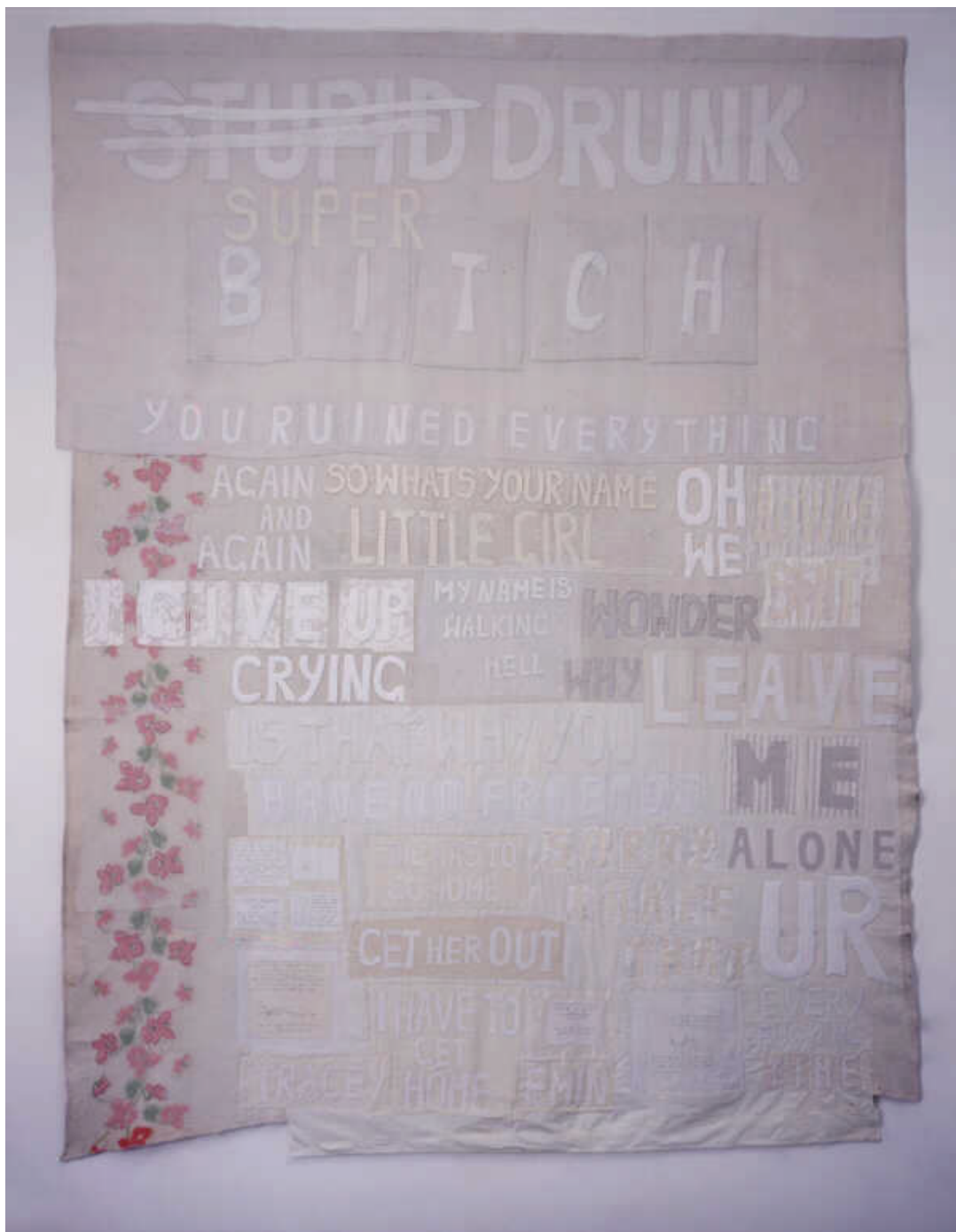
27 **Tracey Emin** The last thing I said to you is don't leave me here I, 2000
Epsom-Print, 134 x 107 cm



28 **Tracey Emin** I didn't do anything wrong, 1998
Monotypie auf Kattun mit Stickerei



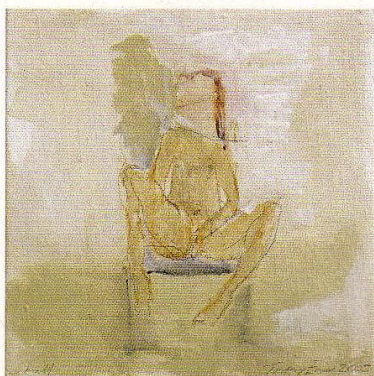
29 **Tracey Emin** Why I never became a dancer, 1995
Super 8-Film, Einzelscreen-Projektion und Sound, Dauer: 6:40min



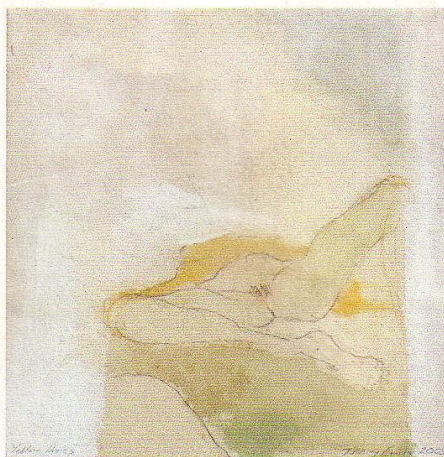
30 Tracey Emin Super Drunk Bitch, 2005
 Decke mit Applikationen und Stickerei, 320 x 249 cm



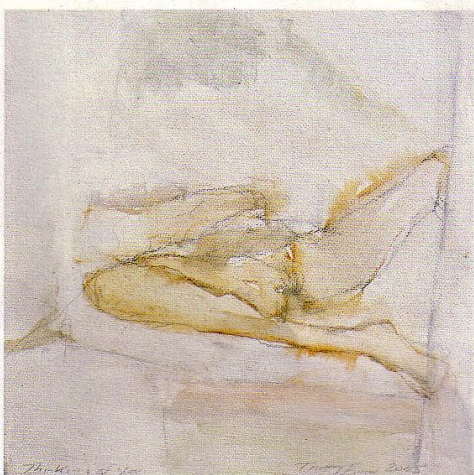
31 Tracey Emin It always hurts, 2005
 Decke mit Applikationen und Stickerei, 320 x 249 cm



Small 2005
Gouache, watercolour and pencil on canvas
20 x 20 cm



Yellow Dress 2005
Gouache, watercolour and pencil on canvas
30 x 30 cm



Thinking of You 2005
Gouache, watercolour and pencil on canvas
20 x 20 cm

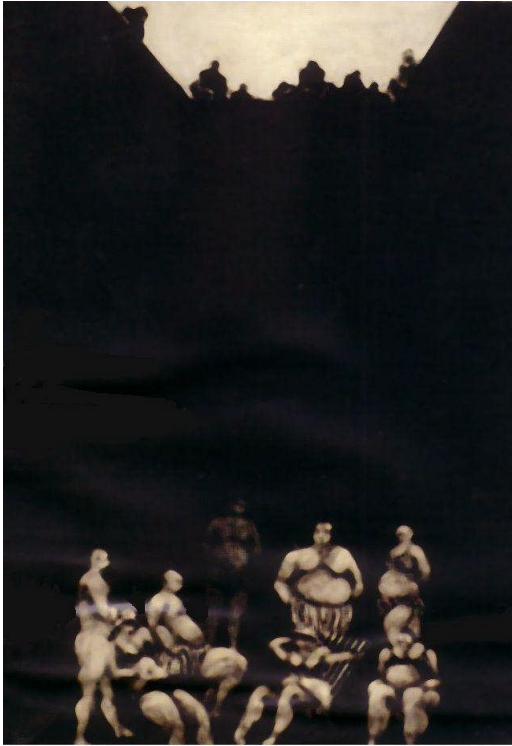


Sexy Old Lady 2005
Gouache, watercolour and pencil on canvas
20 x 20 cm

32 Tracey Emin Gouachen, 2005



33 **Tracey Emin** A Cunt is a Rose is a Cunt, 2000
Monotypie, 58 x 81,5 cm

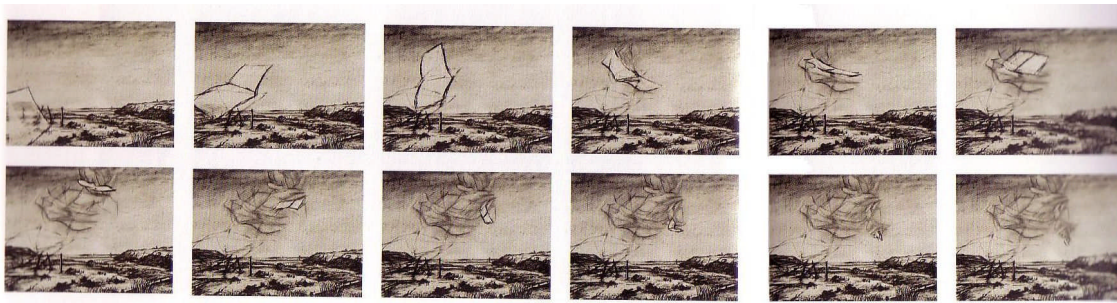


34 **William Kentridge** *The Deportees (The Pit)*, 1979
Monotypie, 53,5 x 43 cm

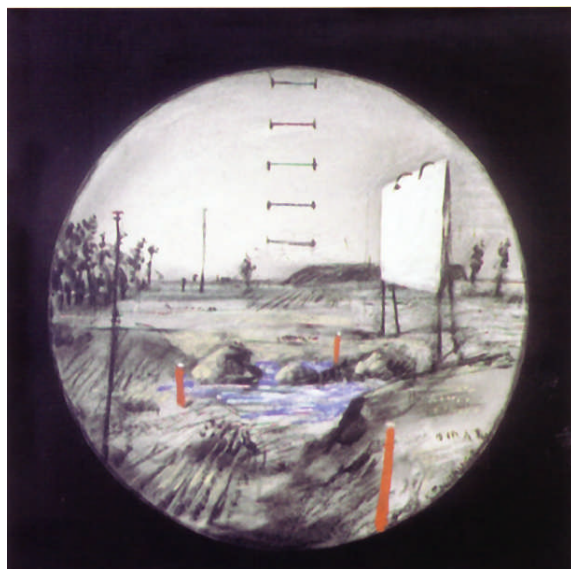


William Kentridge
William Kentridge making "Balancing Act"
(Fragments for Georges Méliès), 2003
Courtesy of the artist

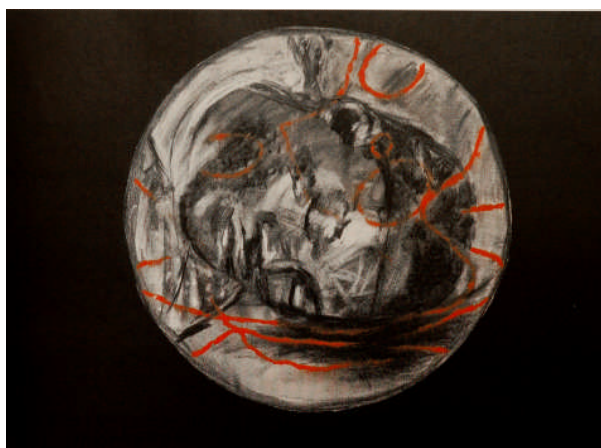
35 **William Kentridge**



36 **William Kentridge** Zeichnungen für *Felix in Exile*, 1994
Sequenz aus Felix in Exile, 1994



37 **William Kentridge** Zeichnung für *Felix in Exile*, 1994
Kohle, Pastell, Gouache auf Papier, 45 x 54 cm



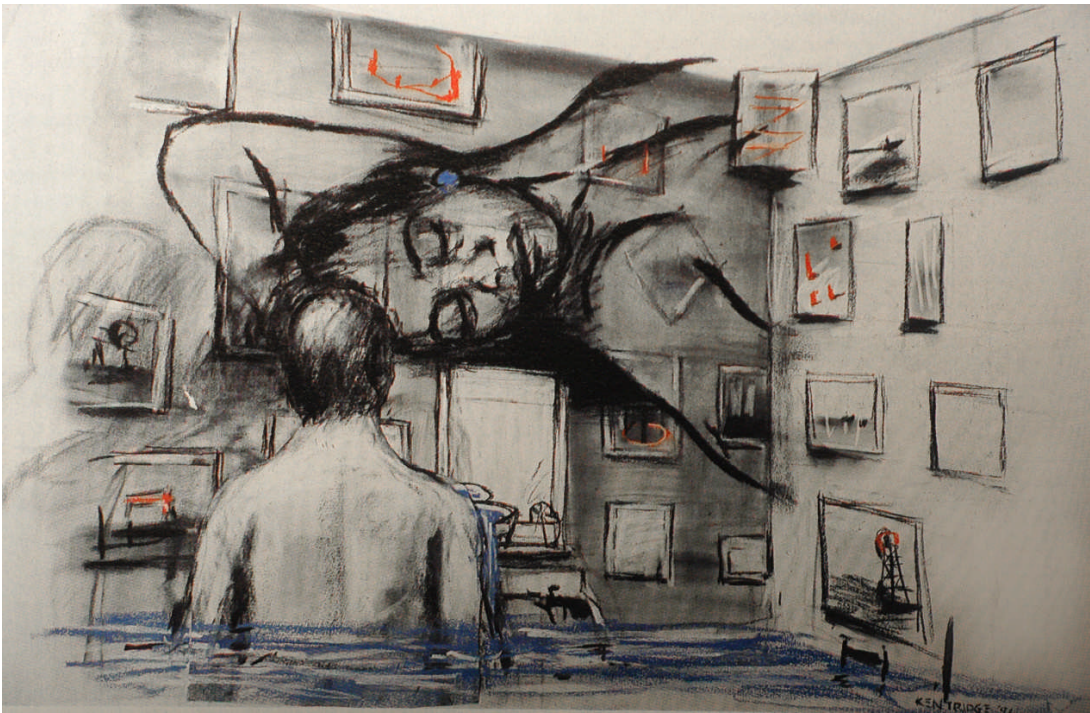
38 **William Kentridge** Zeichnung für *Felix in Exile*, 1994
Kohle, Gouache und Pastell auf Papier, 45 x 45 cm



39 **William Kentridge** Zeichnung für *Felix in Exile*, 1994
Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm



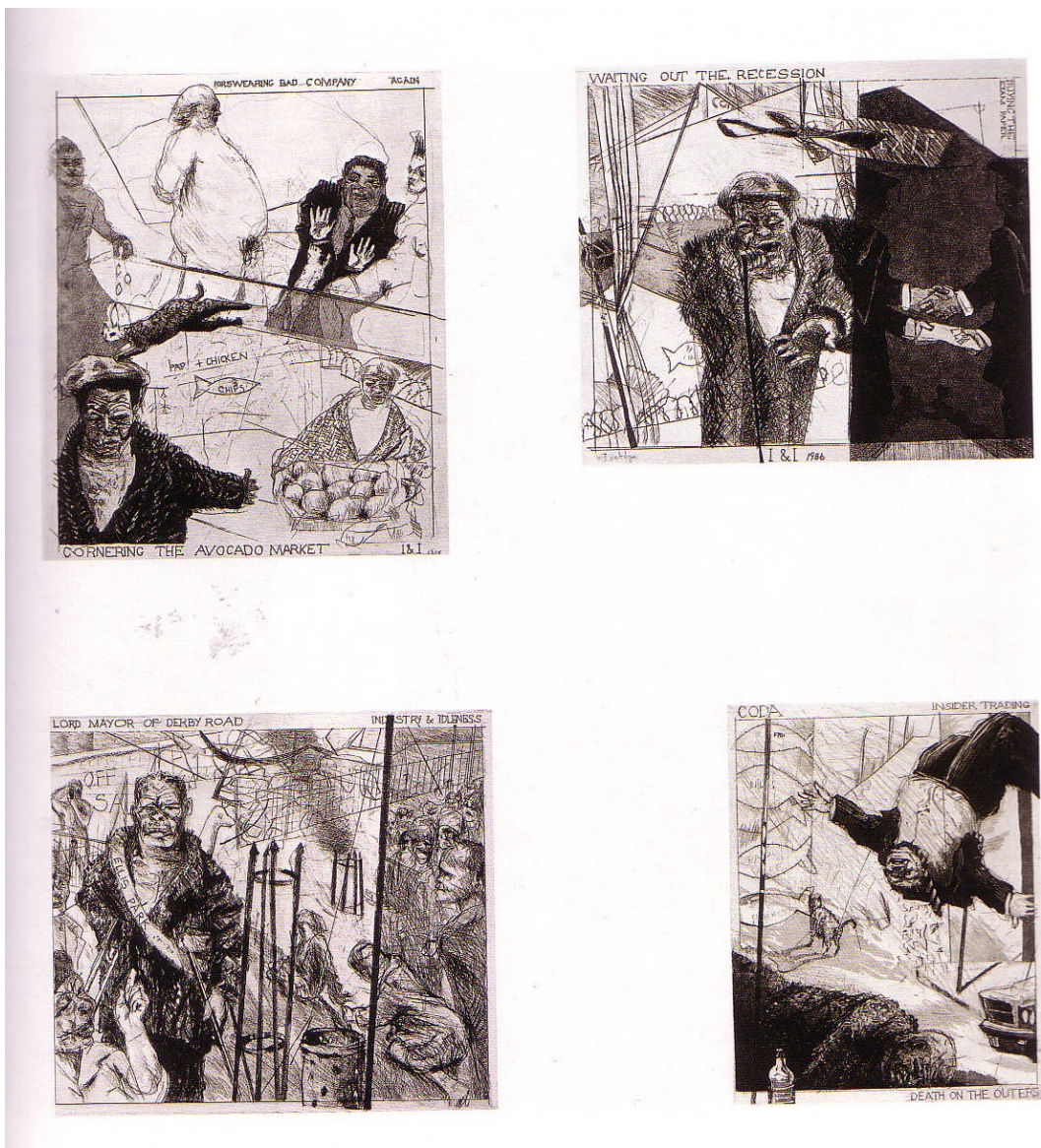
40 **William Kentridge** Zeichnung für *Felix in Exile*, 1994
Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150cm



41 **William Kentridge** Zeichnung für *Felix in Exile*, 1994
 Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150 cm



42 **William Kentridge** Zeichnung für *Felix in Exile*, 1994
 Kohle und Pastell auf Papier, 80 x 120cm



43 **William Kentridge** *Industry and Idleness*, 1986/87 (Details)
 4 Radierungen aus der 8-teiligen Serie, Maße variabel



44 **William Kentridge** Zeichnung für *Johannesburg, 2nd greatest city after Paris*, 1989
Kohle auf Papier, 110 x 130 cm



45 **William Kentridge** Zeichnung für *Felix in Exile*, 1994
Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150cm



46 **William Kentridge** Zeichnung für *Felix in Exile* 1994 (Ausschnitt)
Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150 cm



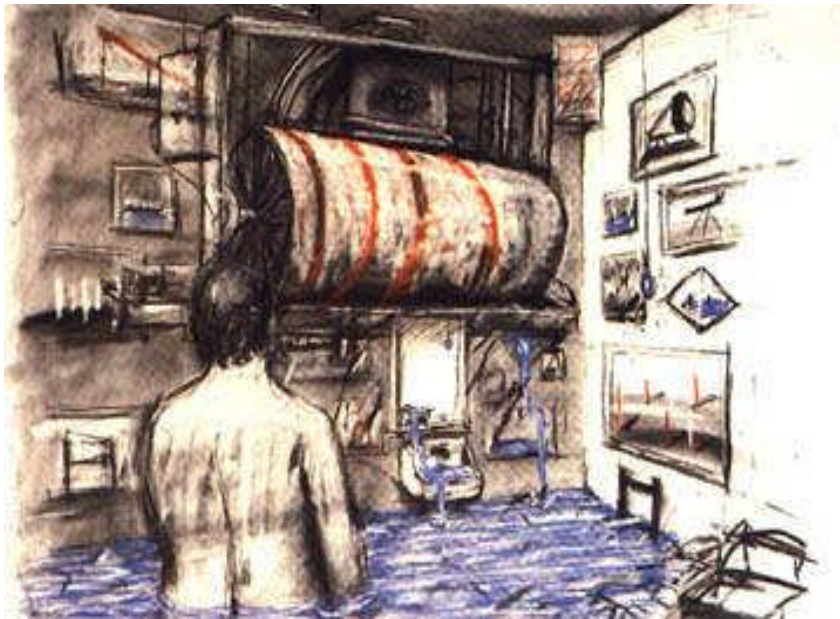
47a **William Kentridge** Zeichnung für *Stereoscope*, 1998/99
Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm



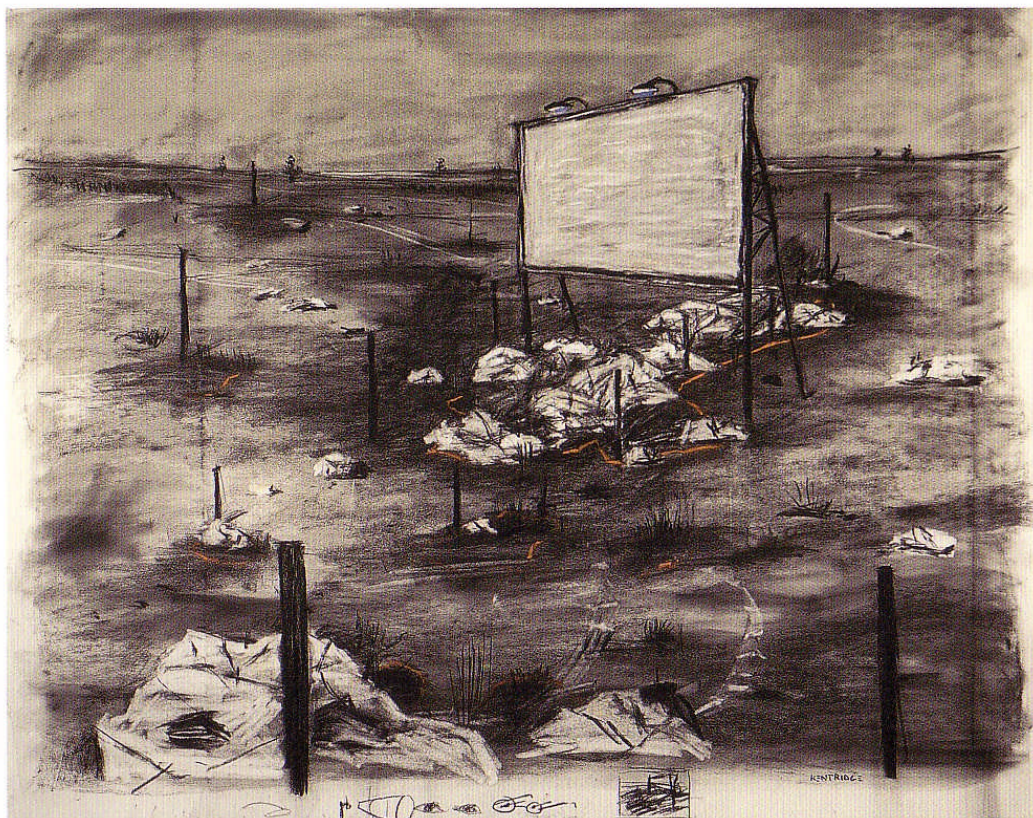
47a **William Kentridge** Zeichnung für *Stereoscope*, 1998/99
Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm



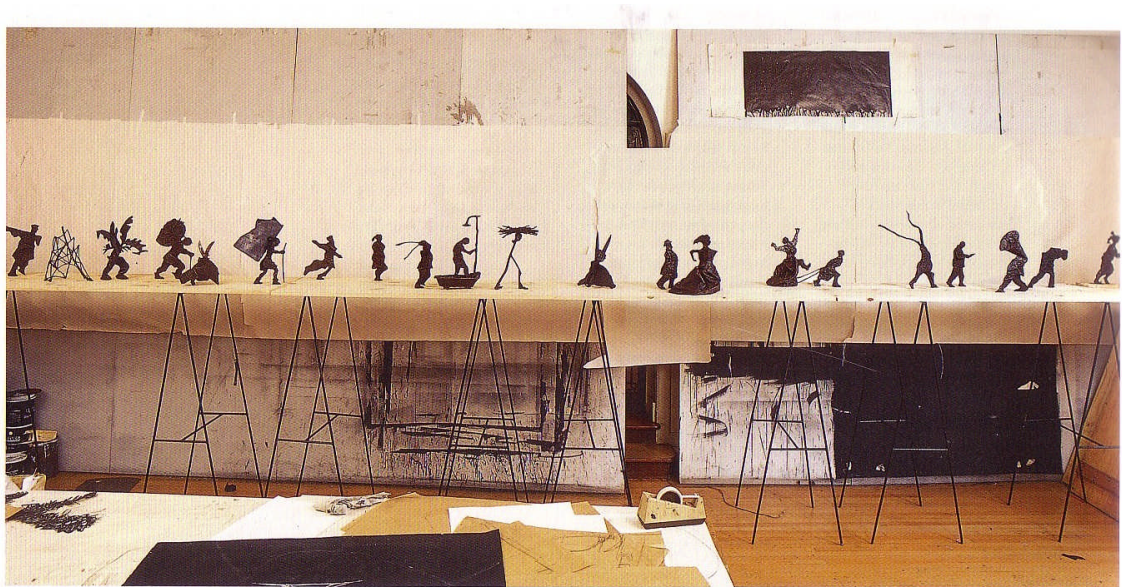
48 **William Kentridge** Zeichnung für Animationsfilm und Puppentheater *Faustus in Africa!*, 1995
Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm



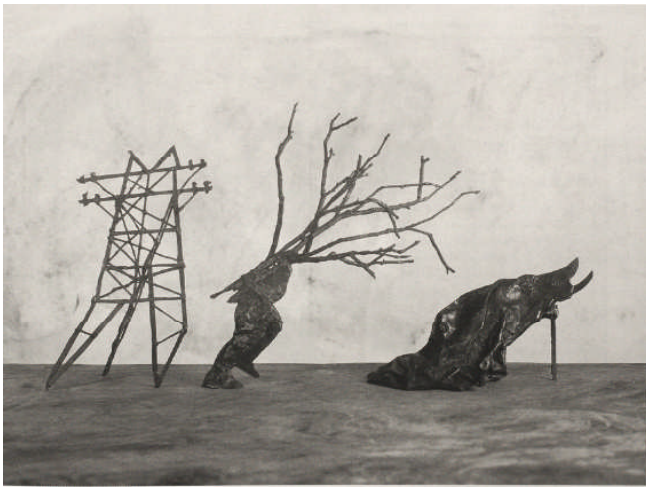
49 **William Kentridge** Zeichnung für *Felix in Exile*, 1994
Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150 cm



50 **William Kentridge** Zeichnung für *Felix in Exile*, 1994
Kohle auf Papier, 120 x 150 cm



51 a William Kentridge Procession 2000
26 Bronzefiguren, Höhe je ca. 35 cm



51 a+b William Kentridge Procession 2000 (Details)
Bronzefiguren aus einer 26-teiligen Serie. Höhe je ca. 35 cm

2 Transkript: Tracey Emin, Mad Tracey from Margate, Everyone's Been There (1997)⁵⁷⁹

Die Texte wurden von links nach rechts und von oben nach unten notiert.⁵⁸⁰

(Rot umnähter Text auf rosa-weiß geblütem Stoff)

*I always knew I was different – I was
Never little – I always loved-
But somehow my love got fucked
Up – It ment I had to hold – touch –
So any ... - unleserlich - Hold me - touched
Me – I wanted them to LOVE
Me – Not a little bit – but
For Ever – Im SORRY FOR
My friends – Im sorry for the love I throw at them-
SCOOBY DOO – But some of you are still there – your
Big enough you can cope – I'm
Trying – because Im ALIVE.*

(2 Texteinheiten auf hellblauem Stoff, rosa gerahmt⁵⁸¹ (Großbuchstaben))

*Hey nanny – where are
You tonight – I need you
And the big Goy⁵⁸² – It's Gran
Dad, isn't it – what a
Surprise – I can see why you loved him.*

(Sehr schwer leserlich)

*TRACE – I'M HERE – ungelenke Schreibschrift: But you must love ... - unleserlich - ...No
LOVE*

(2 Texteinheiten auf weißem Stoff, hellblau gerahmt auf grün-türkisfarbenen Stoff)

*Your to sweet
For me – in the
End I'll find you into hell –
You see
Disise (This is (?))
The truth – no matter if it hurts.*

*Your never
Going to fuck me –
I can fall in love*

⁵⁷⁹ Tracey Emin: Mad Tracey from Margate, Everyone's Been There (1997, Decke mit aufgenähten Stoffstücken, 267 x 215 cm, Abb.22)

⁵⁸⁰ Das Transkript entstand vor dem Original, das der Verf. freundlicherweise von der Sammlung Goetz zugänglich gemacht wurde. Alle Zeilenumbrüche wurden vom Original übernommen. Die zahlreichen Orthographiefehler werden nicht gesondert gekennzeichnet.

⁵⁸¹ Mit „Rahmung“ ist in diesem Fall und in den folgenden Fällen die Naht gemeint, mit der jeweils das beschriebene Stoffstück auf dem Untergrund befestigt ist. Wenn nicht anders angegeben, ist die Schrift schwarz.

⁵⁸² abfälliger Ausdruck für Nicht-Jude

*I'll play the
Fool – but I'll never ever be fucked over*

(4 Texteinheiten, beigefarbener Stoff, rot gerahmt, auf kariertem Stoff (Großbuchstaben))

*I said its no big deal, friends
Come and go Ther
Es. Always a new time. A new meet
Ing place. A greater
Journey to travel*

*Where do you
Really beleave
Happy is- its
Rarely ever now
But when it is*

*Take it go there
Drive it like a fast car – speed
Into the future
Don't be afraid*

*Feel free – and if
You crash on the
Way at least you
Felt life – fast
Blinding speed
Be happy.*

(4 Texteinheiten auf weißem Stoff, rosa umrahmt, auf lila geblütem Stoff)

*She's like my
Sister – and I love her – some time's we forgette each other*

*We always said
We'd grow old
Togeter – and we are – we've killed togeter*

*Cryed togeter – tried
To kill each other –
Were close – like floating spirits – I've
Loved you MOOMIN since
The age of four – you beautiful
Face your*

*NEVONSENES. You
Coldness to love
Your distance –
But Im still here
My best friend – I love you MOOM.*

(2 Texteinheiten auf hellblauem Stoff rot umrahmt, rote Schrift, auf braun-gestreiften Stoffstücken)

*When I was young
Like 15-16 I had no
Real friends – only
Maria – mabe that's
Why I was so strange
Now – now I'm surroun
Ded by people –
Some I love very much. Its probly the
First time ever*

*There is a constant
Group of people that
I feel relaxed with.
In 1992 – people kept
Well away from me.
It was during my*

*Emotional suiside
You wobbly – you
Were different you
Came around my
Flat I made you
L/Ceek + Garcle (?) soup
Then we eat donats.
And a couple of weeks
Ago I was upsette by
My madness – and
You said to me – don't
Worry – your not mad . well no where near as mad as when I first met you
Its great to have friends. (daneben: Herz)*

*(hellblaue Schrift, apricotfarben umrahmt, auf hellblauem Stoff)
I've held you
In my arms –
I've had you
In my mouth.*

*(3 Texteinheiten, neongrüne Schrift, rot umrahmt, auf grün-weiß-geblümtem Stoff)
SOME TIMES
IM REALLY
FUCKING
HAPPY*

*MY LIFE
HAS THE MOST
FANTASTIC
HIGHS*

*SOME DAYS
I CAN EVEN
SWIMM A*

MILE
FOR REAL

(2 Texteinheiten auf weißem Stoff, rot umrahmt, auf grün-gelb-bunt-geblümten Stoff)

Hey daddy – I love
You – me+you
On one island –
Standing by the – sea – the past – the
Present and –

The future – no one
Hurts my baby – and
As you get old I will
Want to take care
Of you – no one – hurts my dad –

(5 Texteinheiten, grüne Schrift, auf schwarz-rot kariertem schimmernden Stoff)

All alone
– Unlesbar –
Girl
With a beautiful
Smile

(4 und 2 Texteinheiten, grüne Schrift auf weißem Stoff, grün umrahmt, auf blauem Stoff)

And you said I will
Never call you my
Girlfriend – we
We're drunk and
I was demanding
As hell we fucked
Each other madly

I said to you before
Tonight is out you
Will call me your
Girlfriend. We
Were sleeping
Drunk. A deep
Sleep. Smash.

You jumped out of
Bed you had a hammer in your
Hand. And you were
Screaming like
A wild animal
Get out of my house
Or I'll kill you

Downstairs the
Front window
Was broke. For
No real reason

*Someone had
Thrown a milk
Bottle through.*

*You told me to
Stay upstairs –
The police came.
They asked what
Had happened, and
As I lay in your
Bed I could here
You say – No
No there's no one
Else here only
Me and my girl
Friend – you stayed
A wake alnight
Scarred to death of me.*

(2 Texteinheiten, weißer Stoff, rot umrahmt, auf orange-schimmerndem Stoff)

*Is it wrong
To love – I can't
Just fuck –
I'm not an animal –*

*Do you under-
Stand that –
I mean I want
To love you
Forever –*

(3 Texteinheiten in grüner Schrift auf altrosa-beigefarbenen Stoff, schwarz umrahmt, auf altrosa-beige-kariertem Stoff)

*You picked me up
By the FLABBY FLEASH
Of my stomach and
Through me across
The FLOOR – I was
Pregnant – BUT I*

*Hadn't told you
A month latter – after my miscari
Age – you came
Back from Ger
Many – you said
You fucked a
Girl – with holey
Stockings –*

*bleached blond hair
And eyes that looked
Like Myra Hindings*

*Then you fucked me
In the bathroom – in every hole possible –
It hurt – But you knew I loved you.
(daneben: BC = Billy Childish)*

(Text im Bild, rechts unten)
WE ALL NEED IT

(Text im Bild, Mitte links)
*LEAVE HIM
Peaple like you
Need to fuck
peaple
like
me*

*And some times
my body gives*

(Abkürzungen)
CF/PD/KT/JA/GM/ML/G*/MC/GW/MP/VF/CF/SF/AF/AM/BW/BC/RV/LON/JC/KHQ

3 Protokoll: Tracey Emin, Why I never became a dancer (1995)⁵⁸³

Min./ Sek.	Bild (aufgenommen auf Super 8, ohne eigene Tonspur, präsentiert als Single-Screen- Video-Projektion)	Text (aus dem Off gesprochen von der Künstlerin ⁵⁸⁴)
0:00	Aufnahme von Felsen und Strand	<i>I never liked school I was always late anyway In fact, I hated it</i>
0:07	Titel: „Why I didn’t become a dancer“	
0:12	„Tracey Emin 1995“	
0:15	Schwarzes Bild	
0:18	Ton beginnt kurz vor dem Bild, Atmen aus dem Off, Handkamera, rennend	
0:29	Mario’s Coffee Parlour	<i>So I left at 13 I’d hang around cafes drinking coffee exploring Margate’s Golden Mile The clock tower The cafes and bars Polices The Bali High Lunch time Disco Drinking cider</i>
0:37	Strandpromenade, Kamera fährt über den Strand aufs Meer zu	

583 Video-Projektion und Ton, Auflage 10. Das Protokoll wurde anhand des der Verf. freundlicherweise von der Sammlung Goetz bzw. der White Cube Gallery zur Verfügung gestellten Originalmaterials angefertigt.

584 Die Zeilenumbrüche entsprechen denjenigen des im White Cube-Katalog abgedruckten Transkripts (Tracey Emin: I need art like I need God, hrsg. von Jay Jopling/White Cube, London 1998, o.S.) Die Tatsache, dass dieser Text, begleitet von wenigen Fotos der tanzenden Künstlerin, eigenständig, in Gedichtform, also mit umgebrochenen Zeilen, abgedruckt wurde, zeugt davon, wie viel Wert Tracey Emin ihren Texten, der sprachlichen Form ihrer Erzählungen, beimisst.

0:57	Liegestühle-Verleih („Sunbeds“) 2 Menschen in Klappstühlen	<i>Laying out on the beach The summers were amazing Nothing to do but dream It was ideal And there was sex</i>
0:59	Plüsch-Hasen und -Bären, mehrfach gespiegelt Close-up, über die Plüschbären	<i>It was something you could just do And it was for free Sex was something simple You'd go to a pub – walk home Have fish and chips – then sex On the beach Down alleys Greens Parks Even hotels It didn't matter that I was young 13,14 It didn't matter that they were men of 19, 20, 25, 26</i>
1:12	Strand, Turm, Strommast	
1:15	Rasen mit rotem Stern darin	
1:20	Tauben auf einer Wiese, Riesenrad im Hintergrund Zoom auf das Riesenrad	
1:26	Kamera fährt entlang einer Straße mit verschiedenen Bars, Spielhallen etc., einen Turm hinauf, Turmuhr (Uhrzeit 17:17)	<i>It never crossed my mind to ask them what the attraction was I knew sex was what it was</i>
1:38	Ältere Dame vor der Vitrine mit Plüschtieren (1:46) senkt sich der Greifer Greifer steigt leer wieder nach oben (1:49) Alte Dame	<i>And it could be good Really something I remember the first time someone Asked me to grab their balls I remember the power it gave me But it wasn't always like that</i>
1:51	Möwe an der Wasserkante Abendsonne Möwe läuft entlang des Ufers (parallel zur Horizontalen)	<i>Sometimes they'd just cum And leave me there – where I was Half naked But there were no morals, rules Or judgements I just did what I wanted to do</i>
2:01	Zwei Möwen	

2:09	Leuchtturm, blauer Himmel	<i>By the time I was 15 I had them all And for me Margate was too small and I knew the difference between good and bad</i>
2:21	Leere Gasse	<i>The reason why these men wanted to fuck me – A 14 year old girl – Was because they weren't men They were less than human They were pathetic Sex for me had been an adventure A learning, an innocence</i>
2:30	„Burton“, Kameranachwenk nach rechts, Baugerüst, Zwei Männer laufen durch das Bild	
2:40	„Fish and Chips“ (Restaurant) Speisekarte	
2:52	„Soft Ice Cream“	
2:54	Sich drehende goldene Windräder	<i>But now it was different It was me and dancing That's where I got my real kick Out on the dance floor I felt like I could defy gravity As though my soul were Truly free Then the big one came The local finals If I won I'd be up there – London –</i>
2:54	Sand, Kamera schwenkt darüber, Schatten von Vögeln, die anschließend zu sehen sind	
3:16	„Mermaid, Grill Restaurant“, daran ein Schild: „For Sale“	
3:21	Zoom auf das Bild der Meerjungfrau	
3:24	Orangefarbener Himmel, Häusercke Kondensstreifen am violetten Himmel	<i>The Empire Leicester Square</i> <i>Dancing for TV – big prizes The British Disco Dance Championship 1978</i> <i>And as I started to dance People started to clap I was going to win</i> <i>And then I was out of here Nothing could stop me</i> <i>And then they started SLAG SLAG SLAG</i>
3:33	Ansicht des Lido: „New Lido“, dahinter Häuser, blauer Himmel	
3:37	Transparent (horizontal, ganze Bildbreite, oberes Drittel): „The Lido Leisure Centre“	
3:41	Zoom auf das Transparent, Dächer werden prominenter ins Bild gerückt	

3:46	Ansicht der Dächer des <i>Lido</i> , über leerem Parkplatz, Dächer usw.	<i>A gang of blokes, most of whom I'd had sex with At sometime or other started to chant</i>
3:56	“Echoes Nite Spot”	<i>The chant became louder and louder SLAG SLAG SLAG</i>
4:02	Kamera schwenkt von dem Schild zur Treppe	<i>Until in the end I couldn't hear The music anymore Or the people clapping My head was spinning</i>
4:07	Handkamera: die Treppe schnell abwärts	<i>And I was crying I'd lost it I ran off the dance floor Out of the club Down the steps to the sea</i>
4:13	Wasser im Abendlicht, braun-golden, Schwenk über das goldene Meer	<i>And I thought I'm leaving this place I'm out of here I'm better than all of them I'm free So I left Margate I left all those boys</i>
4:23	Schneller Schwenk die Straße entlang	<i>Shane – Eddy – Tony – Doug – Richard -</i>
4:28		<i>This one's for you</i>
4:29		<i>Musik setzt ein, wird lauter: “You make me feel“ von Sylvester “When we're up an' dancing on the floor, darling And I feel like I need some more And I feel your body close to mine And I know my love it's about that time Makes me feel mighty real You make me feel mighty real Well you've got me goin'</i>
4:45	Saal: Tracey tanzt, Kamerafahrt um sie herum, Aussicht auf Balkon und Bäume, Tracey blickt in die Kamera.	<i>Like I knew you would And the music's in me And I feel real hot Then you kiss me there And it feels real good</i>

6:13	Tracey streckt die Daumen hoch, lacht	<i>Cos I know you'll love me like you should Oh, you make me feel mighty real Makes me feel mighty real I feel real, I feel real Woooh, I feel real, I feel real, I feel real, I feel real, Well you've got me goin' Like I knew you would''</i>
6:14	Himmel, Sonne, Möwen	
6:22	Schwarzes Bild	<i>Musik wird ausgeblendet</i>
6:26	Einblendung: © Tracey Emin 1995	
6:31	Schluss	

4 Literaturverzeichnis

- Adams, Brooks, L.
Jardine, M. Maloney, N.
Rosenthal, R. Shone Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection, Royal Academy of Arts, London 1997
- Adorno, Theodor W. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1951
- Aliaga, Juan Vicente A sangre y fuego (Ida Applebroog, Juan Dávila, Leon Golub, Zoe Leonhard, Tracey Moffatt, William Kentridge), Kat. Generalitat Valenciana, Valencia 1999
- Allrath, Gaby und
Marion Gymnich Feministische Narratologie, in: Nünning/Nünning 2002b, S.35-72
- Alpers, Svetlana Describe or narrate? A problem in realistic representation, in: New Literary History, Bd. 8, 1976, S.15-41
- Althen, Michael Die Verwandlung einer Katze in ein Telefon (Interview mit William Kentridge), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.10.2005, S.39
- Aupetitallot, Yves und
Alessandra Galasso Raconte-moi une histoire. Tell me a story, Kat. Le MAGASIN – Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Grenoble 1997
- Bänziger, Hans Augenblick und Wiederholung. Literarische Aspekte eines Zeitproblems, Würzburg 1998
- Bal, Mieke
Bal 1985
(Bal 1997) Narratology. Introduction to the theory of narrative, Toronto, Buffalo, London 1985
(2. Auflage 1997)
- dies.
Bal 1996 Second-Person Narrative, in: Michael Worton (Hrsg.): Painting and Narrative, Edinburgh 1996, S.179-204
- dies. Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis, in: Grenzüberschreitungen im Kontext, hrsg. von Walter Grünzweig und Andreas Solbach, Tübingen 1999, S.19-40
- Barber, Lynn 'Just be yourself – and wear a low top', in: Parkett, Januar 2001 (Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider), No.63/2001, S.24-29
- dies. Show and tell, in: The Observer Magazine, 22. April 2001, S.8-12
- Barthes, Roland Le Degré Zéro de L'Ecriture, Paris 1953 (dt.: Am Nullpunkt der Literatur, Frankfurt a.M. 1982)

- ders. Rhétorique de l'image, Paris 1964 (dt.: Rhetorik des Bildes, in: ders.: Kritische Essays. Teil 3: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main 1990, S.28-46)
- ders. L'aventure sémiologique, Paris 1985 (dt.: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a. M. 1988)
- ders. La mort de l'auteur, in: Le bruissement de la langue . Paris 1984, S.61-67 (dt.: Der Tod des Autors, in: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt 2002, S.104-110)
- Baxandall, Michael Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. London 1985
- Baxmann, Inge und Bernhard Siegert Das Laokoon-Paradigma, Berlin 2000
- Belting, Hans Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1988
- Benezra, Neal William Kentridge: Drawings for Projection, in: Kentridge 2001, S.11-27
- Betterton, Rosemary *Betterton 2002* Why is my Art not as good as me? Femininity, Feminism and 'Life'-Drawing, in: Merck/Townsend 2002, S.22-39
- Billen, Andrew 'I've been unfaithful once in my life. Twice, actually. I did it twice in one night'. The Andrew Billen Interview (mit Tracey Emin), in: Evening Standard, 19. Juli 2000, S.29-30
- Boehm, Gottfried Bild und Zeit, in: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hrsg. von H. Paflik, Weinheim 1987, S.1-23
- ders. Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer München 1995, S.23-40
- Böllhoff, Julia Geschichte, Geschichten – HERstory, HIStory. Medien und die Sprache des Körpers, in: Medienobservationen, 30.3.2001, URL: <http://www.medienobservationen.uni-muenchen.de/Story.html>
- Bonami, Francesco Unfinished History, Kat. Walker Art Center, Minneapolis 1998
- ders. *Booth 1983* The Rhetoric of Fiction, Chicago 1983 (Originalausgabe 1961, dt.: Die Rhetorik der Erzählkunst, Heidelberg 1974)
- Borden, Harry Show and Tell, (über Tracey Emin), in: The Observer Magazine, 22. April 2001, S.8-12

Bordwell, David	Narration in the Fiction Film, Madison 1985
ders.	Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema, Cambridge/London 1989
ders.	Neo-Structuralist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling, in: Ryan 2004, S.203-219
Boris, Staci	The Process of Change: Landscape, Memory, Animation, and <i>Felix in Exile</i> , in: Kentridge 2001, S.29-37
Brehm, Margrit	Tracey Tracey Tracey, in: Urbane Legenden London, hrsg. von Jochen Poetter, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1997, ohne Seitenabgabe
Brinkmann, Henning	Wiederholung als Gestaltung in Sprache und als Wiederverwendung von Sprache, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre, 33. Jahrgang 1983, S.71-93
Brown, Neal	Ich brauche die Kunst, wie ich Gott brauche. Interview mit Tracey Emin, in: Art from The UK, hrsg. von Ingvild Goetz und Christiane Meyer-Stoll, München 1997, S.55-71
ders.	God, Art and Tracey Emin, in: Emin 1998, o.S.
Brüderlein, Markus und Remy Zaugg	Das Bild sucht sich einen Autor. In: Kemp, Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996
Buchwald, Dagmar <i>Buchwald 1995</i>	Jenseits von Aktion und Passion. Die späten modularen Romane der Gertrude Stein, München 1995
Burnham, Jack	Kunst und Strukturalismus (,Structure of Art'). Die neue Methode der Kunst-Interpretation, Köln 1973
Busch, Werner	Das Ende der klassischen Bilderzählung, in: Geschichte – Bild – Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum, hrsg. von Michael Fehr und Stefan Grohé, Köln 1989, S.127-166
Button, Virginia	The Turner Prize, Tate Gallery, London 1997
Cameron, Dan	An Interview with William Kentridge, in: Kentridge 2001, S.67-74
Cameron, Eric	Narrative in Contemporary Art. Kat. Narrative in Contemporary Art. MacLaughlin Library, Guelph, Ontario 1975
Chatman, Seymour <i>Chatman 1978</i>	Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca and London 1978
Christov-Bakargiev, Carolyn	William Kentridge, in: Kentridge 1998, S.9-39

dies.	On defectibility as a ressource: William Kentridge's art of imperfection, in: Kentridge 2004, S.29-38 (dt. Übersetzung in: Kentridge (dt.) 2004, S.3-10)
Collings, Matthew (Carl Freedman)	Just how big are they?, in: Emin 1998, o.S.
Collins, James	Narrative Art. Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1974 (Einleitung)
Cooke, Lynne	Mundus Inversus, Mundus Perversus, in: Kentridge 2001, S.39-57
Cosandey, Roland	L'inescamotable escamoteur: Méliès, der unsterbliche Zauberkünstler, in: 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, hrsg. von Stefan Andriopoulos und Bernhard J. Dotzler, Frankfurt am Main 2002, S.370-388
Cowley, Robert L.S.	Marriage à la mode. A Review of Hogarth's Art, Manchester 1983
Cubitt, Sean	Spreadsheets, Sitemaps and Search Engines: Why Narrative is Marginal to Multimedia and Networked Communication, and Why Marginality is More Vital than Universality, in: Rieser/Zapp 2002, S.3-13
Curiger, Bice	Editorial, Parkett, No.63, Dezember 2001, Zürich New York Frankfurt 2001, S.4-5.
Daniels, Dieter	Vom Readymade zum Cyberspace. Medien/Kunst Interferenzen, Ostfildern-Ruit 2003
de Duve, Thierry, Arielle Pelenc, Boris Groys	Jeff Wall, London 1996
Deleuze, Gilles <i>Deleuze 1992</i>	Différence et répétition Paris 1968 (dt.: Differenz und Wiederholung, München 1992)
ders. und Felix Guattari	Rhizom, Paris 1976 (dt.: Rhizom, Berlin 1977)
ders. und Michel Foucault	Der Faden ist gerissen, Berlin 1977
Derrida, Jacques	L'écriture et la différence, Paris 1967 (dt.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1992)
di Blasi, Johanna	Sarah Lucas' zartherbe Zoten, in: Monopol, Nr.3/2005, S.142
Dieterle, Bernard	Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden, Marburg 1988

- Dinkla, Söke Das flottierende Werk: Zum Entstehen einer neuen künstlerischen Organisationsform, in: Formen interaktiver Medienkunst: Geschichte, Tendenzen, Utopien, hrsg. von Peter Gendolla, Norbert M. Schmitz, Irmela Schneider und Peter M. Spangenberg, Frankfurt 2001, S.64-91
- dies. The Art of Narrative – Towards the Floating Work of Art, in: Rieser/Zapp 2002, S.27-41
- Dotzler, Bernhard Leerstellen, in: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, hrsg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner Freiburg 1999, S.211-230
- Dovey, Jon Notes Toward a Hypertextual Theory of Narrative, in: Rieser/Zapp 2002, S.135-145
- Edwardes, Charlotte und Catherine Milner Emin threat to sue ex-lover's film, 15. 9. 2000, URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2002/05/19/nemin19xml>,
- Emin, Tracey
Emin 1998 Tracey Emin: I need art like I need God, hrsg. von Jay Jopling/White Cube, London 1998 (mit Beiträgen von Neal Brown, Sarah Kent, Matthew Collings)
- dies. Tracey Emin. Holiday Inn 1998, hrsg. von der Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen 1998
- dies.
Emin 2002 Ten Years Tracey Emin, Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, hrsg. von Rudi Fuchs, Amsterdam 2002
- dies. Interaktives Interview, Tate Gallery, Frühjahr 2005, in: URL: <http://www.tate.org.uk/btseries/traceyemin/bb/interview/>
- dies. Tracey Emin. This is another Place, Faksimile, hrsg. von Modern Art Oxford, Oxford 2002
- dies. Tracey Emin. This is another Place (Ausstellungsbegleitendes Heft); Modern Art Oxford, hrsg. von Suzanne Cotter, mit einem Interview von Andrew Nairne, Oxford 2002
- Dies.
Emin 2005 Tracey Emin. When I think about Sex, hrsg. von Jay Jopling/White Cube (London), London 2005 (mit einem Text von Rudi Fuchs)
- Emslander, Fritz Tracey Emin, in: Die Wohltat der Kunst. Post/Feministische Positionen der neunziger Jahre aus der Sammlung Goetz, hrsg. von Rainald Schumacher und Matthias Winzen, Kat. Sammlung Goetz, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Köln 2002, S.50-61

- Erhart, Walter und Sigrid Nieberle Von der Meistererzählung zur Leerstelle. Zum Stand der Rezeptionsästhetik in einer Medienkulturwissenschaft, in: Wissenschaft und Systemveränderung: Rezeptionsforschung in Ost und West - eine konvergente Entwicklung?, hrsg. von Wolfgang Adam, Holger Dainat, Gunter Schandera: Heidelberg 2003, S.341-355
- Esrock, Ellen J. The Reader's Eye. Visual Imaging as Reader Response, Baltimore und London 1994
- Estep, Jan Picture Making Meaning: An Interview with Jeff Wall, in Bridge Magazine, URL: <http://www.bridgemagazine.org/online/features/archive/000027.php>
- Fischer, Gottfried und R. Bering, S.v. Hinckeldey, R. Barwinski-Fäh Wiederholen, Erinnern und Umarbeiten, in: Erinnern, hrsg. von Wolfram Mauser und J. Pfeiffer, Würzburg 2004 (Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Band 23), S.31-41
- Fludernik, Monika Towards a 'Natural' Narratology, London/New York 1996
- Frank, Hilmar und Tanja Frank/Frank 1999 Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft, in: Lämmert 1999, S.35-52
- Freud, Sigmund Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, in: Gesamtwerk, Bd. 10 (Werke aus den Jahren 1913-1917), Frankfurt am Main 1988 (erstmalig erschienen 1957)
- Friedel, Helmut „Weshalb ist das Vergnügen an der Langsamkeit verschwunden?“ (Milan Kundera), in: ders. und Susanne Gaensheimer (Hrsg.): Geschichten des Augenblicks. Über Narration und Langsamkeit, Kat. Lenbachhaus München, München 1999, S.7-11, hier S.7.
- Fuchs, Rudi Einleitung, in: Emin 2002. S.12-14
- ders. Tracey Emin. A particular Honesty, in: Emin 2005, S.6-18
- Gaechtgens, Thomas W. und Uwe Fleckner (Hrsg.) Historienmalerei, Berlin 1966
- Gelzer, Florian Beschützendes Mandala. Der Erzähltheoretiker Franz K. Stanzel zieht Bilanz, in: literaturkritik.de Nr.1, Januar 2003, URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5618&ausgabe=200301
- Gebauer, Gunter (Hrsg.) Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik, Stuttgart 1984

- Genette, Gérard Discours du récit, Paris 1972 (dt.: Die Erzählung, München 1994)
- Giacometti, Alberto Der Traum der Sphinx und der Tod des T., in: Wege zu Giacometti, hrsg. von, Axel Matthes, München 1987, S.118-126
- Gisbourne, Mark life into art. Interview with Tracey Emin, in: contemporary visual arts, 1998, Issue 20, S.28-35
- Glasmeier, Michael (Hrsg.) Erzählen, Kat. Akademie der Künste, Berlin 1994
- Goebel, Eckart Stationen der Erzählforschung in der Literaturwissenschaft, in: Lämmert 1999, S.3-33
- Goetz, Ingrid und Christiane Meyer-Stoll Art from the UK. Sammlung Goetz, München 1997
- Goldberg, Vicki The Artist becomes a Storyteller again, in: The New York Times, New York, 9. November 1997
- Gombrich, Ernst H. Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst, in: ders.: Bild und Auge, Stuttgart 1984, S.40-61
- Goodman, Nelson Verdrehte Erzählungen, in: Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik, hrsg. von Gunter Gebauer Stuttgart 1984, S.183-193
- Graevenitz, Antje von The Labyrinths of Narrative Art, in: Narrative Art, Kat. Groninger Museum, Groningen 1979, S.3-13
- dies. Die Moral von „Truisms, Abstracts and Soundbites“. in: Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Eleonora Louis und Toni Stooss, Kunsthalle Wien 1993 und Frankfurter Kunstverein 1994, Wien 1993, S.219-240 (niederl. und engl. in: De Woorden en de Beelden (The Words and the Images), hrsg. von Jan Brand, Nicolette Gast und Robert-Jan Muller, Utrecht 1991, S.185-211)
- Griem, Julika und Eckart Voigts-Virchow Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen, in: Nünning/Nünning 2002a, S.155-183
Griem/Voigts-Virchow 2002
- Grünewald, Heinrich Comics. Kitsch oder Kunst?: Die Bildgeschichte in Analyse und Unterricht; ein Handbuch zur Comicdidaktik, Weinheim und Basel 1982

- Hales, Chris New Paradigms < > New Movies: Interactive Film and New Narrative Interfaces, in: Rieser/Zapp 2002, S.105-119
- Harms, Wolfgang
(Hrsg.) Text und Bild, Bild und Text, DFG-Symposium 1988, Stuttgart 1990
- Healy, Lorna We love you, Tracey. Pop-Cultural Strategies in Tracey Emin's Videos, in: Merck/Townsend 2002, S.155-171
- Heidegger, Martin Sein und Zeit, Tübingen 1993 (erstmalig erschienen 1927)
- Heidenreich, Stefan Bilderströme – Lineare und nichtlineare Relationen zwischen Bildern, in: Kunstforum International, Bd. 155, Juni – Juli 2001, S.243
- Heinen, Sandra
Heinen 2002 Postmoderne und poststrukturalistische (Dekonstruktionen der) Narratologie, in: Nünning/Nünning 2002b, S.243-264
- dies. Das Bild des Autors. Überlegungen zum Begriff des „Impliziten Autors“ und seines Potentials zur kulturwissenschaftlichen Beschreibung von inszenierter Autorschaft, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jahrgang XXXIII/2002, Wien 2002, S.327-343
- Heinrich, Christoph Nachwort, in: Geschichtenerzähler, Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2005
- Henry, Martin Narrative Mon Amour, in: Art Press # 14, 1987
- Hepp, Andreas Kultur, Medien, Macht, Opladen 1999
- Herman, David Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology, in: PMLA (Publications of the Modern Language Association of America), Volume 112, Oktober 1997, S.1046-1059
- Ders. Toward a transmedial Narratology, in: Ryan 2004, S.47-75
- Hickethier, Knut
Hickethier 2001 Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2001
- Hoffmann-Curtius,
Kathrin und Silke Wenk Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997
- Hofmann, Werner Bildmacht und Bilderzählung, in: Idea V.10, 15-64, Hamburg 1991
- Idensen, Heiko Schreiben/Lesen als Netzwerk-Aktivität. Die Rache des (Hyper-) Textes an den Bildmedien, in: Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters, hrsg. von Martin Klepper, Ruth Mayer und Ernst-Peter Schneck Berlin New York 1996, S.81-107

Ingarden, Roman <i>Ingarden 1972</i>	Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1972 (erstmalig erschienen 1931)
ders. <i>Ingarden 1962</i>	Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film, Tübingen 1962
Iser, Wolfgang <i>Iser 1972</i>	Der implizite Leser, München 1972
ders. <i>Iser 1976</i>	Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976
ders.	Mimesis und Performanz, in: Performanz, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt a.M. 2002, S.243-261 (Erstausgabe in: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, hrsg. von W. Iser, Frankfurt a.M. 1991, S.481-504. Wiederabgedruckt in: Moderne Erzähltheorie, hrsg. von Karl Wagner, Wien 2002, S.389-410)
Jacob, Joachim und Pascal Nicklas	Palimpseste, Heidelberg 2004
Jäger, Thomas <i>Jäger 1998</i>	Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts. Von Tiepolo und Goya bis Rethel, Petersberg 1998
Jannidis, Fotis	Zwischen Autor und Erzähler, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart, Weimar 2002, S.540 – 556
Jennings, Pamela	Narrative Structures for New Media. Towards a New Definition, in: Leonardo, Vol. 29, Nr.5, 1996, S.345-350
Jochimsen, Margarethe	Story-Art. Text-Foto-Geschichten, Kunstforum International, Bd. 33, Nr 3, Mainz 1979
Hülsen-Esch, Hans Körner und Guido Reuter <i>Hülsen-Esch/ Körner/Reuter 2003</i>	Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Köln 2003
Kamp, Werner	Autorkonzepte in der Filmkritik, in: Martinez/Jannidis/ Lauer/Winko 1999, S.441-463
Karpf, Jutta <i>Karpf 1994</i>	Strukturanalyse der Mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 2, Marburg 1994

- Kemp, Wolfgang H.
(Hrsg.)
Kemp 1985 Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985
- ders.
Kemp 1989 Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, München 1989
- ders. Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: Kemp 1989, S.62-89
- ders.(Hrsg.)
Kemp 1992 Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992
- ders. Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Kemp 1992, S.307-332
- ders.
Kemp 1994 Über Bilderzählungen, in: Erzählen, Kat. Akademie der Künste, Berlin, hrsg. von Michael Glasmeier, Berlin 1994, S.55–70
- ders. Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996
- ders.
Kemp 1996 Die Räume der Maler, Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996
- Kent, Sarah Tracey Emin: Flying High, in: Emin 1998, o.S.
- Kentridge, William Felix in Exile. Geografie der Erinnerung und Faustus in Afrika, in: Peter Weibel (Hrsg.): Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Kat. steirischer herbst 96, Köln 1997, S.244-247
- ders. Amnesty/Amnesia, in: Das Buch zur Dokumenta X = politics-poetics, Ostfildern 1997, herausgegeben von Documenta-und-Museum-Fridericianum-Veranstaltungs-GmbH, S.606-608
- ders.
Kentridge 1998 William Kentridge, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Kunstverein München, Neue Galerie Graz, Brüssel 1998 (mit Beiträgen von Carolyn Christov-Bakargiev (Einleitung und Werkbeschreibungen) und William Kentridge)
- ders.
Kentridge 1999 William Kentridge, London 1999 (mit Beiträgen von Carolyn Christov-Bakargiev, Dan Cameron, J. M. Coetzee)
- ders.
Kentridge 2000 Weighing...and Wanting, Kat. Museum of Contemporary Art, San Diego 2000 (mit einem Text von Leah Ollman)
- ders. William Kentridge, In Praise of the Shadows, Vortrag in Chicago 2001, in: Kentridge 2004, S.151-161, dt. abgedruckt in: Kentridge (dt.) 2004, S.33-36

- ders. (und Roselee Goldberg) Live-Kino und Leben in Südafrika, in: Parket No.63, 2001, S.104-111
- ders. Max Beckmann's Death, in: Max Beckmann, Kat. Tate Gallery, London 2003, S.181-183
- ders. William Kentridge's Noiraille. Politeness of Objects, 2004, veröffentlicht in: URL: <http://www.javaribook.com/wkn-chapters/0967916186.htm>
- ders.
Kentridge 2004 William Kentridge, Kat. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Museum of Contemporary Art, Sydney, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montréal, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, Mailand 2004 (mit Beiträgen von Carolyn Christov-Bakargiev, Jane Taylor und William Kentridge)
- Kentridge (dt.) 2004* Deutschsprachiges Beiheft zum Katalog „William Kentridge“ (*Kentridge 2004*), hrsg. von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2004
- ders. und Angela Breidbach
Kentridge/Breidbach 2005 Thinking Aloud. Gespräche mit Angela Breidbach. Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 28, Köln 2005
- Kierkegaard, Sören Gjentagelsen, Kopenhagen 1843 (dt.: Die Wiederholung, hrsg. von Hans Rochol, Hamburg 2000)
- ders. Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843, Düsseldorf 1955 (Gesammelte Werke, Bd. 5/6), S.1-97, (auch veröffentlicht in: URL: <http://www.xcult.ch/ateliers/ramshow/issue20/strunk/text2.html>)
- Kimmich, Dorothee Die Bildlichkeit der Leerstelle, in: Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung?, hrsg. von Wolfgang Adam, Holger Dainat, Gunter Schandera, Heidelberg 2003, S.319-339
- Kindt, Tom „Erzählerische Unzuverlässigkeit“ in Literatur und Film, in tiefenschärfe online, 01/2002, URL: <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/medienzentrum/zmmnews/Sose0102/0102Art...>
- ders. und Hans-Harald Müller Der 'implizite Autor'. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs, in: Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999, S.273-287
- ders. und Hans-Harald Müller (Hrsg.) What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin, New York 2003

- King, Homa
Der lange Abschied: Jeff Wall und die Filmtheorie, in: Jeff Wall. Photographs, Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2003, S.118-139
- Kliege, Melitta
Formen des Erzählens. Skulpturen der achtziger und neunziger Jahre, Neues Museum in Nürnberg, Nürnberg 2000
- König, Eberhard
Buchmalerei – eine narrative Kunst?, in: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster, hrsg. von Nigel F. Palmer und Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 1999, S.141-148
- Köppe, Tilmann
Autor und Interpretation? Ein analytischer Beitrag zur Diskussion um den „Tode des Autors“, in: IASL Diskussionsforum online. Der Autor: Historische Modelle und systematische Perspektiven, Leitung: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, 6.3.2003, URL: <http://iasl.unimuenchen.de>
- Kozloff, M.
Through the Narrative Portal, in: Artforum, April 1986, S.86–97
- Kraus, Wolfgang
Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne, Münchner Studien zur Kultur- und Sozialpsychologie (hrsg. von Heiner Keupp), München 2000
- Kristeva, Julia
La Révolution du langage poétique, Paris 1974 (dt.: Die Revolution der Poetischen Sprache, Frankfurt a.M. 1978)
- Lagerroth, Ulla-Britta,
Hans Lund und Erik
Hedling
Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media, Amsterdam und Atlanta 1997
- Lammert, Angela
Lammert 1998
Der narrative Raum, in: Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit, hrsg. von Akademie der Künste, zusammengestellt von Angela Lammert, Amsterdam und Dresden 1998, S.83-105
- dies.
Lammert 1999
Rhetorik des Schweigens. Skulpturale Erzählformen, in: Lammert 1999, S.157- 174 (leicht veränderte Fassung von Lammert 1998)
- Lämmert, Eberhard
(Hrsg.)
Lämmert 1999
Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste, in der Reihe LiteraturForschung, Berlin 1999
- Lehmann, Ulrich
The Trademark Tracey Emin, in: Merck/Townsend 2002, S.60-78

Lessing, Gotthold Ephraim	Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und der Poesie (1766), in: Lessings Werke, Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, 4. Band, hrsg. von Georg Witkowski, Leipzig und Wien o.J. (um 1900)
Lévi-Strauss, Claude	Anthropologie Structurale, Paris 1958 (dt.: Strukturele Anthropologie, Frankfurt am Main 1969 (darin: Die Struktur der Mythen, S.226-254))
Lobsien, Eckhard	Gertrude Steins Poetik der Wiederholung, in: Hilmes, Carola und Dietrich Mathy (Hrsg.): Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung, Opladen/Wiesbaden 1998, S.121-135
Liotard, Jean-Francois	La condition postmoderne, Paris 1976 (dt.: Das postmoderne Wissen, Wien 1994)
Macdonald, Claire:	Assumed Identities: Feminism, Autobiography and Performance Art, in: Uses of Autobiographies, The Uses of Autobiography. Gender & Society: Feminist, hrsg. von Julia Swindells, London 1996
Mann, Heinz Herbert	Wörter und Texte in den Bildkünsten. Vier Studien zum Verhältnis von Sprache und bildender Kunst. München: Inst. für Bayerische Literaturgeschichte, 1999 (Kulturgeschichtliche Forschungen, 24)
Martinez, Matías und Michael Scheffel <i>Martinez/Scheffel 2003</i>	Einführung in die Erzähltheorie, 5. Auflage, München 2003
Martinez, Matías, Fotis Jannidis, G. Lauer, Simone Winko <i>Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999</i>	Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999 darin dies.: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven, S.3-35
Martinez, Matias	Einführung: Autor und Medien, in: <i>Martinez/Jannidis/ Lauer/ Winko 1999</i> , Tübingen 1999, S.433-439
Ders.	Autorschaft und Intertextualität, in: <i>Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999</i> , Tübingen 1999, S.465-479
McGrath, Melanie	Something's Wrong: Melanie McGrath on Tracey Emin, in: Tate Magazine, September/Oktober 2002, Ausgabe 1, S.52-58, sowie unter URL: www.tate.org.uk/magazine/issue1.something.htm

- Merck, Mandy und Chris Townsend (Hrsg.) *Merck/Townsend 2002* The Art of Tracey Emin, London 2002 (mit Beiträgen von Neal Brown, Sarah Kent, Rosemary Betterton)
- Miller, Philip Music for the films of William Kentridge (CD-Beiheft), Johannesburg 1999
(auch im Internet unter URL: http://www.davidkrut.com/resources/book_html/millerwkmusic.html)
- Mitchell, Charles Dee Report from Santa Fe: new narratives, in: Art in America, Bd. 85.11, November 1997, S.42-47
- Morgan, Stuart The Story of I: Interview with Tracey Emin, in: Frieze, Issue 34, Mai 1997, S.56-61
- Mosthaf, Franziska Metaphorische Intermedialität: Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman. Theorie und Praxis in der englischsprachigen Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Horizonte: Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne 25). Trier 2000
- Müller-Funk, Wolfgang *Müller-Funk 2002* Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung, Wien 2002
- Muir, Gregor 'Like a Hole in the Head', in: Parkett, Januar 2001, no.63 (Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider), S.36-43
- Neuhaus, Wolfgang Die Vernetzung der Fiktionen. Erzählen vor dem Hintergrund der Telematik oder: Das Internet als neues Erzählmedium, 23.11.2000, URL: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/4/4245/1.html>
- Nairne, Andrew This is another Place. Tracey Emin (Interview), Beilage anlässlich der Ausstellung „Tracey Emin. This is another Place“, Modern Art Oxford, Oxford 2002/03, o.S.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.) *Nünning 1998* Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung, Trier 1998
- ders. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart und Weimar 1998
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hrsg.) *Nünning/Nünning 2002a* Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002, darin: dies.: Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie, S.1-22
- Dies.(Hrsg.) *Nünning/Nünning 2002b* Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier 2002, darin: dies.: Von der strukturalistischen Narratologie zur 'postklassischen' Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen, S.1-33

Ollman, Leah	Weighing. Wanting. Writing. Notes toward an understanding of the unfinished, in: Kentridge 2000, S.7-10
Patrick, Keith	The return of the narrative, in: CVA (Contemporary Visual Arts), Issue 33 (November 2001), S.42-48
Peirce, Charles S.	Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt am Main 2003
Preece, Robert	Artist over – and in – the Broadsheets, in: Parkett, Januar 2001, no.63 (Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider), S.50-54
Prince, Gerald <i>Prince 1982</i>	Narratology. The Form and Functioning of Narrative, Berlin u.a. 1982
ders.	Remarks on Narrativity, in: Claes Wahlin (Hrsg.): Perspectives on Narratology: Papers from the Stockholm Symposium on Narratology, Frankfurt am Main 1996, S.95-106
Propp, Vladimir	Morphologie des Märchens, hrsg. von Karl Eimermacher, München 1977 (Erstausgabe Leningrad 1928)
Rehm, Ulrich	Stumme Sprache der Bilder, Gestik als Mittel neuzeitlicher Kunsterzählung, München Berlin 2002
Rivière, Mireille und Jan Baetens (Hrsg.)	Time, Narrative & The Fixed Image, Amsterdam, Atlanta 2001
Ricoeur, Paul	Temps et récit, Paris 1990, (dt.: Zeit und Erzählung, 3 Bände, München 1988, 1989, 1991)
Rieser, Martin und Andrea Zapp (Hrsg.) <i>Rieser/Zapp 2002</i>	New Screen Media. Cinema/Art/Narrative, London 2002
Riha, Karl	Bilderbogen, Bildergeschichte, Bilderroman. Zu unterschiedlichen Formen des ‚Erzählens‘ in Bildern, in: Wolfgang Haubrichs (Hrsg.): Erzählforschung 3, Göttingen 1978
Rodin, Auguste	Die Kunst. Gespräche des Meisters. Gesammelt von Paul Gsell, Leipzig 1916
Romney, Jonathan	Middle, End, Beginning, in: Frieze, Oktober 2004, Issue 86, S.146-150
Roob, Alexander	Theorie des Bildromans, Rom 1997
Rosenthal, Stephanie (Hrsg.)	Stories, Kat. Haus der Kunst, München, Köln 2002, darin: Der Faden ist gerissen, S.8-23

- Ryan, Marie-Laure The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors, in: *Style* 26, 1992, S.368-387
- Ryan, Marie-Laure
(Hrsg.)
Ryan 2004 Narrative across Media. The Languages of Storytelling, Lincoln und London 2004
 darin: Will new media produce new narratives?, S.337-359
- De Saussure, Ferdinand Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß. Texte, Briefe und Dokumente. Einl. von Johannes Fehr, Frankfurt 2003
- Schimmel, Paul (Hrsg.) American Narrative/Story Art: 1967 – 1977, Kat. Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 1977/79
- Schnackertz, H. J. Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comic Strip, München 1980
- Schönewald, Ursula und
Stadt Göttingen (Hrsg.) Foto-Szenen / Sho(r)t Stories, Kat. Altes Rathaus Göttingen, Hamburg Göttingen 1996
- Segre, Cesare Literarische Semiotik, Dichtung-Zeichen-Geschichte, Stuttgart 1980 (darin: Erzählforschung, narrative Logik und Zeit, 73-136, und: Erzählstrukturen und Geschichte, 137-146)
- Sitas, Ari Processions and Public Rituals, in: Kentridge 2001, S.59-65
- Sobel, Dean Einleitung, in: Recent Narrative Sculpture, Milwaukee Art Center and the Layton Art Gallery Collection, Milwaukee 1992
- Sonesson, Göran Mute Narratives. New Issues in the Study of Pictorial Texts, in: Lagerroth, Ulla-Britta, H. Lund und E. Hedling: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam und Atlanta 1997, S.243-251
- Soussloff, Catherine M
Soussloff 1999 The Aura of Power and Mystery that Surrounds the Artist, in: Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999, S.481-493
- Soutter, Lucy Dial “P” for Panties: Narrative Photography in the 1990s, in: Visual Studies Workshop, Januar 2000, URL: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_4_27/ai_59877385/print
- Sprenger, Mirjam
Sprenger 1999 Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Raum der Gegenwart, Stuttgart (Weimar) 1999
- Stallabrass, Julian High Art Lite. British Art in the Nineties, London und New York 1999
- Stanzel, Franz K. Die typischen Erzählsituationen im Roman, Wien 1969
- ders. Theorie des Erzählens, Göttingen 1985

- ders. Die Opposition Erzähler – Reflektor im erzählerischen Diskurs, in: *Moderne Erzähltheorie*, hrsg. von Karl Wagner, Wien 2002, S.344-359
- Stein, Gertrude *Narration: Four Lectures by Gertrude Stein*. Chicago 1935 (dt.: *Erzählen. Vier Vorträge*, Frankfurt a.M. 1990 (1971) (mit einem Vorwort von Thornton Wilder))
- dies. *How Writing is Written*, hrsg. von R. Bartlett Haas, Santa Barbara 1977
- Steiner, Wendy
Steiner 1988 *Pictures of Romance, Form against Context in Painting and Literature*, Chicago 1988
- Dies. *Pictorial Narrativity*, in: Ryan 2004, S.145-177
- Stierle, Karlheinz *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München 1975
- Stooss, Toni und Eleonora Louis *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20.Jahrhunderts*, Kunsthalle Wien 1993 und Frankfurter Kunstverein 1994, Wien 1993
- Storr, Annette *Die Wiederholung, Gertrude Stein und das Theater. Lektüren der Zeit als bedeutender Form*, München 2003
- Strowick, Elisabeth *Passagen der Wiederholung. Kierkegaard – Lacan – Freud*, Weimar 1999
- Szeemann, Harald *Individuelle Mythologien*, Berlin 1985
- Taylor, Jane
Taylor 2004 *The Shadow of Doubt: William Kentridge's Bronze Age*, in: Kentridge 2004, S.50-57 (dt. Übersetzung in: Kentridge (dt.) 2004, S.11-16)
- Thürlemann, Felix
Thürlemann 1989 *Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol.19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini*, in: Kemp 1989, S.89-115
- ders. (Hg.) *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990
- ders. *Die narrative Allegorie in der Neuzeit – Über Ursprung und Ende einer textgenerierten Bildgattung*, in: *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, hrsg. von Heinz J. Drügh, Maria Moog-Grünwald, Heidelberg 2001, S.21-36
- Todorov, Tzvetan *Les catégories du récit littéraire*, in: *Communications* 8 (1966), S.125-151

Tröster, Christian	Finsteres Subjekt verlässt das Haus, in: <i>Die Zeit</i> , 04.04.02
Varga, Aaron Kibédi <i>Varga 1990</i>	Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, in: <i>Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion</i> , hrsg. von Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, S.356-367
Verstappen, Andreas	Waechters Erzählungen. Bildergeschichten vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Köln 1990
Virilio, Paul und Sylvère Lotringer	Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer, in: <i>Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik</i> , hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter, Leipzig 1990, S.72-82
Wainwright, Jean	Interview with Tracey Emin, in: <i>Merck/Townsend 2002</i> , S.195-208
Walter, Christine <i>Walter 2002</i>	Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, (Diss.) München, Weimar 2002
Wall, Jeff	Eviction Struggle, in: Jeff Wall, hrsg. von Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, London 1996, S.65
ders.	Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, hrsg. von Gregor Stemmrich, Amsterdam, Dresden 1997
ders.	Jeff Wall. Photographs, Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2003
Wand, Eku	Interactive Storytelling: The Renaissance of Narration, in: <i>Rieser/Zapp 2002</i> , S.163-178
Wedekind, Martina	Wiederholen, Beharren, Auslöschen. Zur Prosa Adalbert Stifters, Heidelberg 2005
Weibel, Peter	Narrated Theory: Multiple Projection and Multiple Narration (Past and Future), in: <i>Rieser/Zapp 2002</i> , S.42-53
Weimar, Klaus	Wo und was ist der Erzähler?, in: <i>Modern Language Notes</i> , Nr. 109, 1994, S.495-506
Wenzel, Angela (u.a.):	William Kentridge, Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung, Düsseldorf 2004
White, Hayden <i>White 1990</i>	The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation, Baltimore 1987 (dt.: <i>Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung</i> , Frankfurt a.M. 1990)

- | | |
|---|--|
| Wickhoff, Franz | Römische Kunst (Die Wiener Genesis), Die Schriften Franz Wickhoffs, hrsg. von Max Dvorák, Bd. 3, Berlin 1912 |
| Wilder, Thornton | Introduction, in: Narration: Four Lectures by Gertrude Stein. Chicago 1935 (dt.: Einleitung, in: Erzählen. Vier Vorträge, Frankfurt a.M. 1990 (1971), S.7-11) |
| Willemen, Paul | Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men, in: Rieser/Zapp 2002, S.14-26 |
| Willems, Gerrit | Erklären und Ordnen. Stilanalytische Ansätze in der Kunstgeschichte, in: Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, hrsg. von Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans, Berlin 1995, S.83-111 |
| Winkgens, Meinhard | Palimpsest, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 1998, S.411 |
| Winko, Simone
<i>Winko 1999</i> | Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien, in: Martinez/Jannidis/Lauer/Winko 1999, S.511-533 |
| Wolf, Werner
<i>Wolf 2002</i> | Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Nünning/Nünning 2002a, S.23-103 |
| Worton, Michael (Hrsg.)
<i>Worton 1996</i> | Painting and Narrative, Edinburgh 1996 |
| Zdenek, Felix (Hrsg.) | Emotion. Junge britische und amerikanische Kunst aus der Sammlung Goetz, Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 1998 |

5 Abbildungsnachweis

Die Bildrechte liegen, wenn nicht anders angegeben, bei den Künstlern.

Für Tracey Emin und Sophie Calle: VG Bild-Kunst Bonn 2009

.	Künstler	Werk	Abbildungsnachweis
1	Lars Arrhenius	<i>The Man without Qualities, 2001</i>	Digitale Bildvorlage der Galleri Magnus Karlsson, Stockholm
2	Bonnie Collura	<i>Triad, 1998</i>	Website Kunstwegen Nordhorn, URL: http://www.kunstwegen.nordhorn.de/kw_webarchiv/b-collur.htm
3	Rachel Harrison	<i>Perth Amboy, 2001</i>	Stories, Erzählstrukturen in der Zeitgenössischen Kunst, Kat. Haus der Kunst, München, Köln 2002, S.44
4	Olia Lialina	<i>My boyfriend came back from the war, 1996</i>	URL: http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru
5	Sam Taylor-Wood	<i>Five Revolutionary Seconds, 1996</i>	Website des Centre for Contemporary Art, Warschau URL: http://csw.art.pl/new/2000/samtaylor_e.html
6	Florian Merkel	<i>Ruhm und Schönheit, 2002</i>	Website des Künstlers, URL: http://www.florianmerkel.de/It_p_raum.php?nraum=311&raum=311
7	Shirin Neshat	<i>The Shadow under the Web, 1997</i>	Ich ist etwas Anderes, Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln 2000, S.300
8 a-f	William Hogarth	<i>Marriage-A-la-Mode, ca. 1743</i>	Website der National Gallery, London, URL: http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionSearch.woa/wa/newQuery?searchTerm=Hogarth
9	Kölnisch	<i>Szenen aus der Heilsgeschichte, entstanden um 1370-1380</i>	Digitale Bildvorlage des Wallraf-Richartz-Museum, Köln

10	Karl von Piloty	<i>Gründung der Liga durch Herzog Max I. von Bayern (1609) um 1850</i>	Website Stiftung Maximilianeum, München, URL: http://maximilianeum.mhn.de/stiftung/seiten/historische_galerie/liga.htm
11	Jeff Wall	<i>Milk, 1984</i>	Website Bridge Magazine, Chicago, URL: http://www.bridgemagazine.org/online/features/archive/000027.php
12	Douglas Gordon	<i>5 year drive-by, 1995</i>	Website Medienkunstnetz, URL: http://medienkunstnetz.de/werke/5-year-drive-by/
13	Bill Viola	<i>The Quintet of the Astonished, 2000</i>	Website der National Gallery, London, URL: http://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/bill_viola/acc_quintet.htm
14	Tracey Moffatt	<i>Birth Certificate 1962 (Scarred for Life), 1994</i>	Website der Tate Gallery, (Liverpool), URL: http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999874&workid=26290&searchid=12499
15	Julia Loktev	<i>Said in Passing, 2001</i>	Stories, Kat. Haus der Kunst, München, Köln 2002, S.134
16	Jeff Wall	<i>Eviction Struggle, 1988</i>	Website Parkett (Editionen), URL: http://www.parkettart.com/editions/22_wall/22_wall_1.jpg
17	Birgit Brenner	<i>Angst vor Gesichtsröte – Erzählen Sie weiter, 2001</i>	Stories, Kat. Haus der Kunst, München, Köln 2002, S.97
18 a	Sophie Calle	<i>Die Schläfer, 1979 (Installationsansicht)</i>	a. Website Tuxamoon , URL: http://www.tuxamoon.de/Tuxstatic/Wort/Artikel/Sophie_Calle_13.php
b	Sophie Calle	<i>Die Schläfer, 1979 (Detail)</i>	b. Website der Académie Amiens, URL: http://www.ac-amiens.fr/pedagogie/arts_plastiques/capes04/capesap55.htm

19	Anna Gaskell	<i>Untitled # 49 (sally salt says), 1999</i> <i>Untitled # 54 (sally salt says), 1999</i>	Stories, Kat. Haus der Kunst, München, Köln 2002, S.139
20	Wolf-Schema	<i>Schema 3: Narratives</i> <i>Potential unterschiedlicher Medien</i>	Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Nünning/Nünning 2002a, S.23-103
21	Tracey Emin	<i>Everyone I Have ever slept with, 1963-1995, 1995</i>	Website der Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, URL: www.gak-bremen.de/emin/zelt.html
a			
b			www.24hoursmuseum.org.uk
c			
22	Tracey Emin	<i>Mad Tracey from Margate, Everyone's Been There, 1997</i>	Digitale Bildvorlage der Sammlung Goetz
23	Tracey Emin	<i>Mad Tracey from Margate, Everyone's Been There, 1997 (Detail)</i>	Digitale Bildvorlage der Sammlung Goetz
a			
b	Tracey Emin	<i>Mad Tracey from Margate, Everyone's Been There, 1997 (Detail)</i>	Digitale Bildvorlage der Sammlung Goetz
24	Tracey Emin	<i>What I'd like to be, 1998</i>	Parkett, No.63, 2001, S.37
25	Tracey Emin	<i>Don't just leave me here, 1997 (Monotypie)</i>	The Art of Tracey Emin, hrsg. von Mandy Merck und Chris Townsend, London 2002, S.113
26	Tracey Emin	<i>The Last Thing I Said To You Is Don't Just Leave Me Here (The Hut), 1999</i>	The Art of Tracey Emin, hrsg. von Mandy Merck und Chris Townsend, London 2002, S.152
27	Tracey Emin	<i>The last thing I said to you is don't leave me here I, 2000</i>	Parkett, No.63, 2001, S.37
28	Tracey Emin	<i>I didn't do anything wrong, 1998 (Monotypie auf Kattun)</i>	The Art of Tracey Emin, hrsg. von Mandy Merck und Chris Townsend, London 2002, S.80
29	Tracey Emin	<i>Why I never became a dancer, 1995</i>	Digitale Bildvorlage der Sammlung Goetz
30	Tracey Emin	<i>Super Drunk Bitch, 2005</i>	Digitale Bildvorlage von White Cube Gallery, London

31	Tracey Emin	<i>It always hurts, 2005</i>	Digitale Bildvorlage von White Cube Gallery, London
32	Tracey Emin	<i>4 Gouachen, 2005</i>	Tracey Emin. When I Think about Sex, Kat. White Cube/Jay Jopling, London 2005, S.20
33	Tracey Emin	<i>A Cunt is a Rose is a Cunt, 2000</i>	The Art of Tracey Emin, hrsg. von Mandy Merck und Chris Townsend, London 2002, S.72
34	William Kentridge	<i>The Pit (The Deportees), 1979</i>	Kentridge 2004, S.60
35	William Kentridge	<i>7 Fragments for Georges Méliès, 2003</i>	Digitale Bildvorlage der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
36	William Kentridge	<i>Zeichnungen für Felix in Exile, 1994 (Sequenz)</i>	Kentridge 2001, S.98/99
37	William Kentridge	<i>Zeichnung für Felix in Exile (Toter), 1994</i>	William Kentridge, hrsg. von C. Christov-Bakargiev, Brüssel 1998, S. 94
38	William Kentridge	<i>Zeichnung für Felix in Exile (Toter), 1994</i>	William Kentridge, hrsg. von C. Christov-Bakargiev, Brüssel 1998, S. 92
39	William Kentridge	<i>Zeichnung für Felix in Exile (Toter), 1994</i>	Kentridge 2001, S.98
40	William Kentridge	<i>Zeichnung für Felix in Exile (Felix in seinem Zimmer), 1994</i>	William Kentridge, hrsg. von C. Christov-Bakargiev, Brüssel 1998, S. 96
41	William Kentridge	<i>Zeichnung für Felix in Exile (Nandis Bild an der Wand), 1994</i>	Kentridge 2001, S.101
42	William Kentridge	<i>Zeichnung für Felix in Exile (Nandi)</i>	Kentridge 2001, S.96
43	William Kentridge	<i>Industry and Idleness</i>	Kentridge 2001, S.77
44	William Kentridge	<i>Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris, 1989 (Soho)</i>	Kentridge 2001, S.87
45	William Kentridge	<i>Zeichnung für Felix in Exile (Felix in Nandis Teich), 1994</i>	William Kentridge, hrsg. von C. Christov-Bakargiev, Brüssel 1998, S. 99
46	William Kentridge	<i>William Kentridge, Zeichnung für Felix in Exile (Felix und Nandi), 1994</i>	William Kentridge, hrsg. von C. Christov-Bakargiev, Brüssel 1998, S. 98

- | | | | |
|----|--------------------------|--|---|
| 47 | William Kentridge | <i>Stereoscope, 1998-99</i> | Parkett, No.63, 2001, S.74
Parkett, No.63, 2001, S.77 |
| a | | | |
| b | | | |
| 48 | William Kentridge | <i>Zeichnung für Faustus in Africa, 1995</i> | Kentridge 2001, S.103 |
| 49 | William Kentridge | <i>Felix in Exile (Felix)</i> | Website, URL:
www.imprese.com/video/anim/imm/kentridge.jpg |
| 50 | William Kentridge | <i>Felix in Exile (Landschaft)</i> | Kentridge 2001, S.99 |
| 51 | William Kentridge | <i>Procession 2000</i> | Kentridge 2001, S.58
Parkett, No.63, 2001, S.91
Parkett, No.63, 2001, S.91 |
| a | | | |
| b | | | |
| c | | | |

6 Lebenslauf

Ich wurde am 11. April 1975 als zweites Kind von Dr. Reimund Scheuermann, Ministerialdirigent a.D., und Hildegard Scheuermann, geb. Holthoff, Oberstudienrätin a.D., in Bonn geboren. In Bonn-Bad Godesberg besuchte ich die Grundschule und das Gymnasium. Nach meinem Abitur 1994 begann ich an der Universität zu Köln das Studium der Kunstgeschichte, Deutschen Philologie und Mittleren und Neueren Geschichte. Während meines Studiums habe ich Praktika in verschiedenen Museen absolviert, u.a. im National Museum of Women in the Arts in Washington, D.C., der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn und der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, wo ich zudem 2001 im Rahmen eines Werkvertrages als Assistentin des Kuratorenteams für die Ausstellung „Global Art 2000. Ich ist etwas Anderes“ arbeitete.

Im Wintersemester 2000/2001 schloss ich mein Studium mit dem Magisterexamen ab. Das Thema meiner von Frau Prof. Dr. Antje von Graevenitz betreuten Magisterarbeit lautete „Die neuen Geschichtenerzähler. Narrative Strukturen in der Kunst der neunziger Jahre in Europa“. 2001/2002 war ich als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Haus der Kunst, München, für die Ausstellung „Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst“ angestellt. Danach begann ich die Arbeit an der vorliegenden Dissertation. Währenddessen war ich stets als freie Autorin für Kunst-Magazine beschäftigt sowie als freie Mitarbeiterin in der Kunstvermittlung von 2002 bis 2004 in der Kunsthalle Düsseldorf und von 2002 bis 2005 in K20/K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Seit Januar 2006 bis voraussichtlich Ende 2007 arbeite ich als wissenschaftliche Volontärin in K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf.

Aktuelle Projekte unter *BarbaraJScheuermann.blogspot.com*